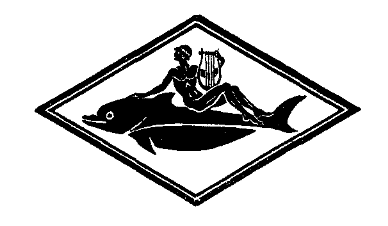
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVII. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG

VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES

PORTRÄTE:

FAKSIMILES:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER
ZUM II. HALBJAHRSBAND DES XVII. JAHRGANGS DER MUSIK (1924/25)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVII. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1925

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART

DAS PROBLEM MUSSORGSKIJ—RIMSKIJ-KORSSAKOFF

EIN VERGLEICH ZWISCHEN DEM ORIGINAL-KLAVIERAUSZUG VON MUSSORGSKIJS »BORIS GODUNOFF« UND RIMSKIJ-KORSSAKOFFS BEARBEITUNG*)

VON

KURT v. WOLFURT-BERLIN

Man muß dem Verleger *Bessel* (Breitkopf & Härtel) in Leipzig größten Dank wissen, daß er den von so vielen Mussorgskij-Verehrern ersehnten *Original*-Klavierauszug des »Boris Godunoff« jetzt in einem Neudruck herausgebracht hat. Bekanntlich fußen alle heutigen Aufführungen (mit Ausnahme derer in Riga) dieses Musikdramas auf einer Bearbeitung durch Rimskij-Korssakoff, der 1896 einen Klavierauszug und eine Orchesterpartitur des Werkes erscheinen ließ. Zwölf Jahre später, im Jahre 1908, gab er eine zweite Ausgabe heraus, die sich von der ersten nur dadurch unterscheidet, daß die Striche aufgemacht sind und Mussorgskijs »musikalisches Volksdrama« sich — wie es im Vorwort heißt — nunmehr in seiner vollständigen Gestalt, ohne jede Kürzung darbietet. Wie es sich mit dieser angeblichen Vollständigkeit verhält, wird im folgenden noch zu erörtern sein.

Beiden Bearbeitungen liegt der von Mussorgskijs Hand stammende Originalauszug zugrunde, der 1875, ein Jahr nach der ersten Aufführung der Oper in Petersburg, im Druck erschien; und die Manuskript-Orchesterpartitur, die noch heute in der Bibliothek in Petersburg aufbewahrt wird. Der Originalklavierauszug war seit vielen Jahrzehnten vollständig vergriffen, so daß in Westeuropa niemand davon eine Vorstellung hatte, wie nah oder wie weit der Bearbeiter sich in seinen Ausgaben an das Original gehalten hatte. Es wird hier also zum ersten Mal versucht, einen genauen Vergleich zwischen Original und Bearbeitung durchzuführen. Wobei gleich besonders betont sein soll, daß die Originalorchesterpartitur für die Folgerungen dieses Aufsatzes völlig ausscheidet: sie ist unerreichbar, und es dürfte heute in Deutschland und überhaupt in Westeuropa kaum jemanden geben, der genaueren Einblick in dieses unschätzbare Manuskript genommen hätte. Im folgenden wird also nur Klavierauszug mit Klavierauszug verglichen werden. Die Instrumentation und Rimskij-Korssakoffs etwaige Verdienste um sie scheiden völlig aus.

Trotzdem nun bisher von den wenigsten Menschen in Mussorgskijs Originale Einsicht genommen werden konnte, ist doch in zahlreichen Sprachen eine ganze Literatur über das Problem Mussorgskij—Rimskij-Korssakoff angeschwollen, wobei Rimskij bald in den Himmel gehoben, bald aufs heftigste angegriffen wurde. Der »Boris Godunoff« gehört nicht mehr nur Rußland

*) Weitere Betrachtungen über dieses Thema wird meine bei der Deutschen Verlags-Anstalt in Vorbereitung begriffene Mussorgskij-Biographie enthalten.

allein, sondern der ganzen zivilisierten Welt. Seine Aufführungsmöglichkeiten sind eine Frage geworden, die Künstler und Publikum in weitestem Maße beschäftigen. Wie hat man sich nun zu dieser Frage zu stellen?

Um es gleich vorwegzunehmen: der umständliche Vergleich beider Klavierauszüge führt zu allerhand gemischten Empfindungen. Änderungen, die Rimskij vorgenommen hat, gibt es unzählige nach allen Richtungen hin. In ihrem Labyrinth sich zurechtzufinden, ist keine Kleinigkeit. Bald hat man das Gefühl, daß der Bearbeiter einiges vortrefflich gemacht hat, bald empfindet man genau das Gegenteil. Und je weiter man im Vergleichen vordringt, um so mehr macht sich Mißmut bemerkbar über viele Änderungen, deren Grund man nicht einsieht. Es ist, als ob während der Durchsicht ein Lehrer immer mehr ins Korrigieren einer Schülerarbeit hineingeraten wäre. Am Anfang wird noch nicht viel geändert. Aber je weiter man vergleicht, um so mehr Abweichungen vom Original sind festzustellen.

Nun hat Rimskij im Vorwort zu seiner ersten Ausgabe erklärt, daß er das Werk umarbeite, um seine technischen Mängel zu beseitigen. Hätte er sich doch an diese gute Absicht gehalten! Denn gar mancherlei technische Mängel sind in Mussorgskijs Klavierauszug nachzuweisen. Leider ist der Bearbeiter aber viel zu weit gegangen. Man spürt, wie er Gefallen daran fand, viele Stellen nach seinem Geschmack umzubiegen, und empfindet förmlich seinen Schrecken, wenn er auf Partien stieß, wo es Mussorgskij nicht darauf angekommen war, auch mal über die Stränge zu schlagen.

Im tiefsten Grund seiner Seele war Rimskij-Korssakoff, der vortreffliche Theoretiker und glänzende Instrumentator mit der gänzlich ungenialen Professorennatur, nicht imstande, einen umstürzlerischen Feuerkopf, wie Mussorgskij, zu verstehen. Und aus dieser Diskrepanz heraus ergibt sich der ganze Zwiespalt seiner gutgemeinten und in mancher Beziehung auch gelungenen Bearbeitung. Es kann kein Zweifel bestehen, daß er mit der besten und reinsten Absicht an diese Arbeit herangetreten ist, und Verdächtigungen, wie sie leider wiederholt ausgesprochen wurden, sind völlig von der Hand zu weisen.
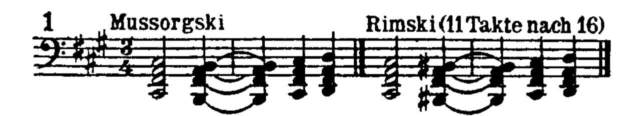
Nur eine wohlmeinende und nachempfindende Freundeshand war imstande, in der Krönungsszene jene vortrefflich geglückten Erweiterungen auszuführen, von denen weiter unten die Rede sein soll. An vielen Stellen fällt es schwer, den objektiven Beurteiler ins Treffen zu führen. Denn man hat sich durch viele miterlebte Theateraufführungen schon so an die Fassung von Rimskij gewöhnt, daß manche Originalklänge einen nun fremdartig anmuten.

Ganz im allgemeinen kann man feststellen, daß Rimskijs Hand dort am glücklichsten war, wo es galt, ungeschickte oder unwirksame Chorpartien zu verbessern oder ungelenke, starre und am Boden klebende Bässe zu beleben. Auf diesen zwei Gebieten sind ganz offenbare Mängel bei Mussorgskij aufzudecken, denen sich noch eine Vorliebe für häufig wiederkehrende, langaus-
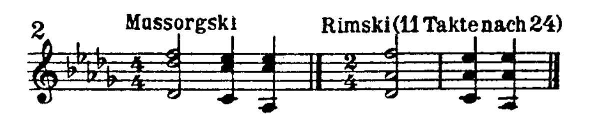
gehaltene Orgelpunkte hinzugesellt, die ebenfalls der Kategorie »ungelenke Baßführung« zuzuzählen sind. Die allzu vielen Dreiklänge in der Grundstellung und als Quartsextakkorde wurden mit Recht häufig in Sextakkorde verwandelt.
Schließlich sind die Übergänge, die Verknüpfung verschiedener Szenen miteinander auch nicht gerade Mussorgskijs stärkste Seite. Wenn man den Wagner des »Tristan« als den Meister in der Handhabung von Übergängen bezeichnet hat, so wird man das von Mussorgskij nicht behaupten können. Auch in dieser Beziehung hat Rimskij hier und dort mit Glück eingegriffen. Verhängnisvoll und durch nichts zu begründen sind nur seine unzähligen Veränderungen von Akkorden und Harmonien. Paßte ihm irgendein Akkord nicht, so ersetzte er ihn ohne Zaudern durch einen anderen. Ein Dorn im Auge waren ihm offenbar die vielen Mussorgskijschen Vorhaltsakkorde mit und ohne Auflösungen. Letztere machen auf uns heute vielfach den Eindruck von expressionistischen Farbtupfenakkorden. Daß Rimskij dafür kein Verständnis haben konnte, ist begreiflich, entschuldigt aber nicht ihre Beseitigung. Schlimmer ist es und ungleich viel häufiger anzutreffen, daß der Bearbeiter ganz gewöhnliche, auch von Theoretikern älteren Schlages nicht zu beanstandende Vorhaltsakkorde durch reine Dreiklänge ersetzt, daß er Leittöne einführt, wo keine vorhanden sind. Also Vereinfachung und Anpassung an möglichst großen Wohlklang. Dadurch sind manche, für Mussorgskij sehr eigentümliche Wendungen ausgemerzt worden.
Trotz aller dieser tadelnden Bemerkungen kann keine Rede davon sein, als ob Rimskij etwa versucht hätte, hier oder dort seinem eigenen Opernstil zum Durchbruch zu verhelfen. Allenthalben spürt man, daß er sich dem Stil seines Freundes völlig unterordnete und nur milderte und glättete, wo seine musikalische Phantasie nicht mitkonnte. Seinen eigenen Stil hätte er diesem Musikdrama schon aus dem Grunde nicht aufpfropfen können, weil er, obzwar er sich in unzähligen Stilarten versuchte, es selbst niemals zu einem eigenen Stil gebracht hat.
Rimskijs heutige Überschätzung als Komponist in Westeuropa ist überhaupt schwer verständlich. Man begreift, daß die Russen immer wieder auf seine Werke, namentlich auf seine Opern, zurückgreifen. Weil Rußlands musikalische Kultur noch keine hundert Jahre alt und die Auswahl an Kompositionen keine allzu große ist. Aber Westeuropa, namentlich Deutschland, haben keine Veranlassung, seine Kompositionen so stark zu berücksichtigen, wie das heute der Fall ist.
Es soll nun im folgenden Szene für Szene in beiden Klavierauszügen miteinander verglichen werden, wobei unter den unzähligen Veränderungen nur einiges Charakteristische herausgegriffen werden kann. Die Angabe von Nummern und Seiten nimmt Bezug auf den bei Bessel (Breitkopf & Härtel) erschienenen Klavierauszug vom Jahre 1908.

1. Bild: Hof des Klosters.

Im ersten Chor wechseln im Original Dreiviertel- und Fünfvierteltakt. Rimskij macht daraus durchwegs einen Zweivierteltakt, wobei rhythmische Änderungen nicht ganz zu umgehen waren. Eine unnötige Nivellierung!
Beispiel 1 zeigt, wie Rimskij den Leitton einführt, während für Mussorgskij gerade leittonlose Übergänge bezeichnend sind.
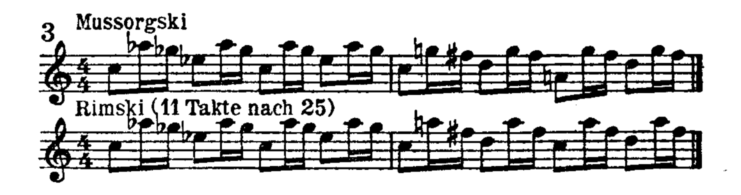


In Beispiel 2 wird ein Chor, bestehend aus Sopran, Alt und Tenor, vorgeführt. Rimskijs Veränderung ist natürlich zu billigen.



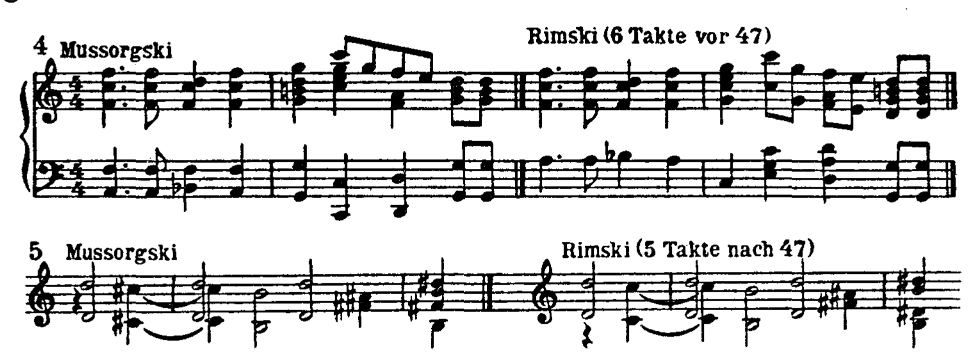
2. Bild: Krönungsszene.

Hier hat der Bearbeiter zwei große Einschiebsel gemacht zur Erweiterung der Massenszenen. (Von (31) Seite 31 bis (31) Seite 35 und von (35) Seite 39 bis (35) Seite 41.) Die eine vor Auftritt des Boris, die andere nach diesem. Beide erfüllen dieselben Aufgaben und entsprechen einander. Im Original erscheint das berühmte »Glockengeläute« nur einmal am Anfang des Bildes. Rimskij bringt es noch zweimal, indem er die Motive und die Harmonien dieses Glockengeläutes mit dem Chor und mit Motiven des dort verwendeten Volksliedes kombiniert. Dadurch erzielt er beide Male eine langsam anschwellende, ungeheure Steigerung, die genau in die Fortissimoakkorde des Originals einmündet. Bei Mussorgskij werden diese Fortissimoakkorde zu schnell erreicht. Es fehlt die Vorbereitung dazu, das allmähliche Anschwellen, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die herrlichen Einfälle Mussorgskijs erst durch diese Einschiebsel zu voller Geltung kommen. Erst jetzt erreicht diese Szene jene niederschmetternde Wucht und Monumentalität, die den Zuhörer kaum zu Atem kommen läßt.
Allerdings hätte eine Veränderung des Motivs im Glockengeläute (Beispiel 3) vermieden werden sollen.
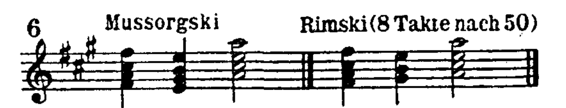


3. Bild: In der Klosterzelle (Pimen und Dimitri).

Die völlig unzulässige Veränderung eines Akkordes zeigt Beispiel 4, während Beispiel 5 vor Augen führt, auf welche Weise Rimskij die Wirkung des Originals »abschwächte«.
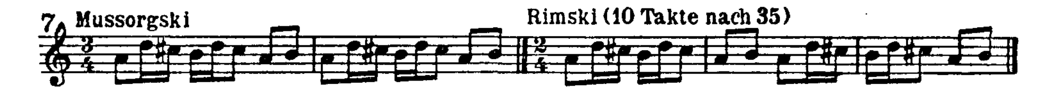


In Beispiel 6 wird vierstimmiger Chorsatz vorgeführt. Man darf annehmen, daß Mussorgskij hier absichtlich parallele Quinten und Oktaven im Chorsatz schrieb. Trotzdem wird man dem Bearbeiter recht geben.



4. Bild: Wirtshaus.

Das Lied der Schenkwirtin verläuft beim Bearbeiter durchweg im Zweivierteltakt, während im Original Zweiviertel-, Dreiviertel- und Viervierteltakt miteinander abwechseln. Unglaublich, daß der gewiegte Praktiker Rimskij solch einen Bock schießen konnte, und daß Mussorgskijs reizvolle und rhythmisch beweglichen Einfälle in die spanischen Stiefel eines unentwegten Zweivierteltaktes gezwängt werden mußten. Man urteile selbst (Beispiel 7).

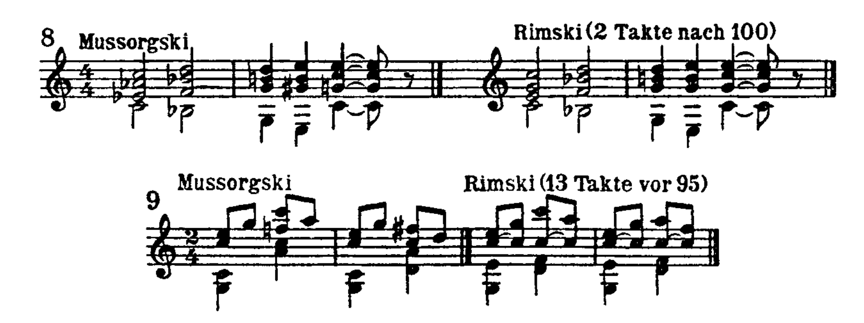


Das berühmte Trinklied (62) steht im Original in fis-moll, bei Rimskij in f-moll. Wahrscheinlich, um für die Doppelgriffe der Streichinstrumente eine bequemere Tonart zu gewinnen. Dieses Trinklied bietet Gelegenheit, in Mussorgskijs Komponistenwerkstatt zu blicken. Man hat ihm vielfach technische Ungeschicklichkeiten nicht mit Unrecht vorgeworfen. Die in technischer Beziehung so reizvolle, verschiedenartige Behandlung der einzelnen Strophen dieses Liedes zeigt das Gegenteil. Bisher hatte ich angenommen, daß diese technische Ausarbeitung auf den Bearbeiter zurückginge.

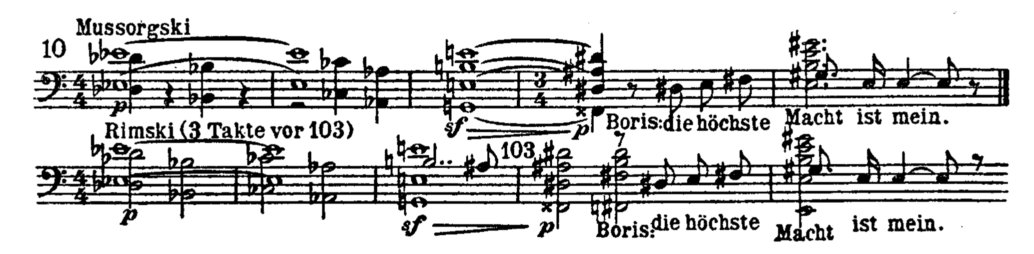
5. Bild: Gemach im Kreml und erster Wahnsinnsausbruch des Boris.

Dieses Bild gehört zu denjenigen, in denen besonders viel Änderungen vorgenommen sind. Bei 85 wird eine kurze Szene übersprungen, was durchaus zu billigen ist. Nur wundert man sich über Rimskijs Angabe im Vorwort (Ausgabe 1908), daß nunmehr Mussorgskijs Werk »ohne jedwede Kürzung« der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würde. Interessant ist, daß schon hier (in den weggelassenen Takten) die Uhr mit dem Glockenspiel zu schlagen beginnt. Es erklingt zunächst dieselbe Musik, wie bei der späteren, berühmten Stelle gleicher Art. Nur ist sie viel kürzer und würde die Wirkung der nachherigen Szene vorwegnehmen. Das spricht für die Kürzung.

Gänzlich unangebrachte, kleine, aber doch sehr bezeichnende Änderungen des Bearbeiters zeigen die Beispiele 8 und 9. In letzterem gibt es im Original beständigen Wechsel von f und fis.

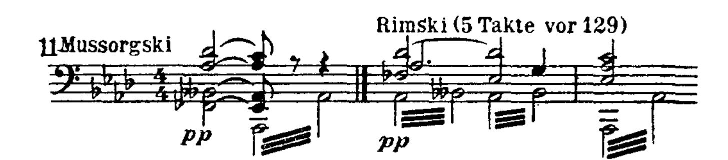


Sehr bezeichnend ist Beispiel 10, das die einleitenden Takte zu Boris' großem Monolog bringt. Man beachte den »glatten«, geradezu trivialen Übergang des Bearbeiters (1. Takt nach 103) und seinen unentwegten, langweiligen Viervierteltakt. Im Original macht sich im Monolog beständiger Taktwechsel geltend.



An anderen Stellen des Monologs spricht manche Änderung für den Bearbeiter. So bei 106 (und ebenso bei der analogen Stelle vier Takte vor 108), wo Mussorgskij in eine vokal und instrumental viel zu tiefe und unwirksame Lage gerät. Rimskij transponiert sieben Takte (bei 106) um eine Quarte in die Höhe, und es ergibt sich eine großartige Wirkung.

In bezug auf die dämonische Szene mit der Uhr (126) hatte man vielfach Ansichten gehört, als ob das Hauptverdienst Rimskijs technischer Ausgestaltung gebühre. Der Originalauszug beweist das Gegenteil und bringt durch vierhändige Notierung jede gewünschte Genauigkeit. Dabei ist dem Bearbeiter eine Verbesserung gelungen (2. und 3. Takt, Seite 145, wo er die im Original sich wiederholenden, hohen Flöten dis und fis zur Pikkolowirkung a—c steigert). Aber auch eine Verschlechterung wäre festzustellen: Im 2. und 3. Takt auf Seite 146 läßt Rimskij die beiden hohen Trompeten auf dis und a anschwellen, während Mussorgskij sie auf dis und fis ansetzt. Rimskij scheute hier offenbar vor dem fis der hohen Trompete und dem gleichzeitigen f der Bässe zurück. Also wieder eine der unzähligen Abschwächungen!
Beispiel 11 zeigt die diesen Auftritt beschließenden Akkorde und auch hier die verbindliche Geste des Bearbeiters:
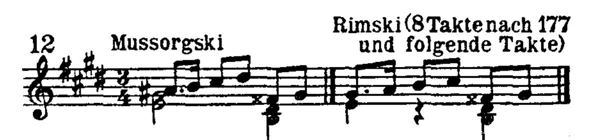


6. Bild: Marinas Zimmer (Polenakt).

Der Charakter der vielen Änderungen ist derselbe wie überall.

7. Bild: Garten mit Springbrunnen (Polenakt).

Dasselbe gilt für dieses und die folgenden Bilder. Beispiel 12 (Gesang der Marina) zeigt wieder, auf welche Weise der Bearbeiter »vereinfachte«.

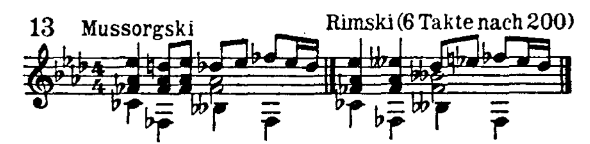


Am Schluß der bekannten Polonaise hat Rimskij nach der großen Steigerung (21 Takte vor 175) noch 21 Takte hinzukomponiert, um die Polonaise abebben zu lassen und den Übergang zum Auftritt des Dimitri zu bewerkstelligen. Diese Übergangstakte, die sich eng an Mussorgskij anlehnen, sind durchaus zu billigen.

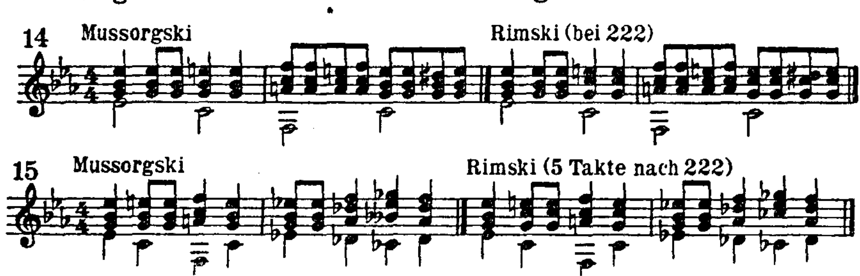
8. Bild: Akt der aufrührerischen Bauern.

Rimskij hat die beiden letzten Bilder umgestellt und setzt den Tod des Boris mit Recht an den Schluß des Dramas. Für diese Todesszene ist Mussorgskij eine Musik teils visionären, teils dämonischen Charakters von solcher Intensität gelungen, daß es unmöglich ist, nachher noch den Volksakt zu hören, trotzdem auch dieser die allergrößten musikalischen Schönheiten enthält.

Daß eine solche Aktumstellung überhaupt möglich ist, beleuchtet ziemlich grell das lockere Gefüge der Handlung in diesem Drama.
Die Zahl der Änderungen im 8. Bild ist geradezu unübersehbar groß. Besonders viel Überarbeitungen hat der hier oft verwandte Chor erfahren, der im Original nicht immer glücklich gesetzt ist.
In Beispiel 13 könnte die Veränderung des zweiten Viertels noch hingehen, da für den mitgehenden Chor das Treffen der Oberstimme: es, d, es, des nicht leicht ist. Durch nichts ist aber die Veränderung des dritten und vierten Viertels zu entschuldigen. Dieses um so weniger, als für den Chor das Festhalten am durchgehenden as viel leichter ist.
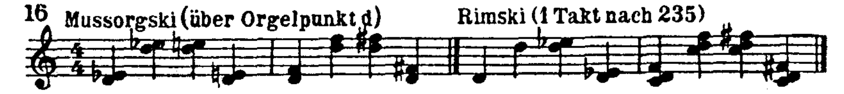


Die Beispiele 14 und 15 zeigen die berühmten, kühnen Dreiklangsfolgen, die sich im Original, infolge eingefügter Septimen, doch etwas anders ausnehmen, als man von Rimskijs Auszug her gewohnt war. Ob sich wohl jemand findet, der diesen Eingriff des Bearbeiters rechtfertigen möchte?
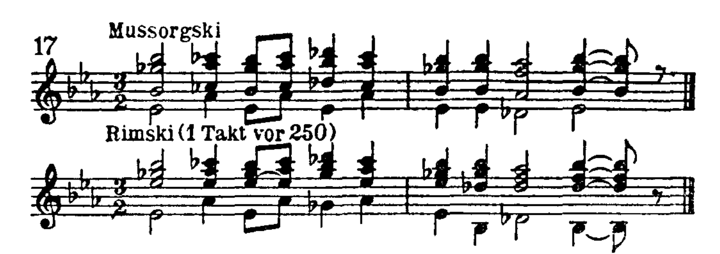


Die Ausgestaltung der letzten Takte vor 226 durch Rimskij ist meisterhaft. Mussorgskij fehlt die Kunst des Übergangs. In diesem Fall: vom Triumphmarsch des Dimitri zum zweiten Auftritt des Blödsinnigen, der im Original die ganze Oper beschließt. Statt der vier Übergangstakte des Originals gibt es in der Bearbeitung deren zwölf. In ihnen wird Dimitris Schlachtmelodie um die doppelten Werte verbreitert und hierauf das letzte Motiv dieser Melodie durch fünf Takte hindurch ausgesponnen, womit Rimskij einen herrlichen Übergang zur Szene des Blödsinnigen gewinnt.

9. Bild: Dumasitzung im Kreml und Tod des Boris.
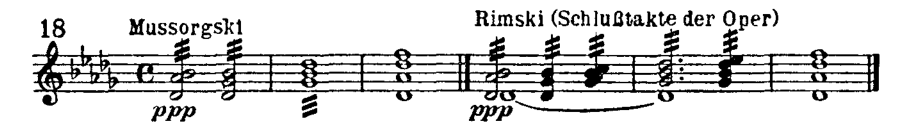
Dieses Bild weist am wenigsten Änderungen auf. Beispiel 16 bringt eine »Vereinfachung« des Bearbeiters:



In Beispiel 17 ersetzt der Bearbeiter Mussorgskijs ungelenke Baßführungen durch geschmeidigere Bässe.



Im Nachspiel, das dem Tode des Boris folgt, gibt es verschiedentlich Änderungen, auch Taktverschiebungen. Im 3. und 4. Takt vor dem Schluß hat der Bearbeiter jedesmal im vierten Viertel eine melodische Veränderung angebracht, die etwas aus den Bezirken von Wagner zu stammen scheint. Man urteile (Beispiel 18):



Soviel über den Vergleich beider Klavierauszüge. Welche Folgerungen sind nun aus diesen Beobachtungen zu ziehen?

In der Praxis wird die Sache sich so abspielen, daß, wie bisher, alle Aufführungen sich nach Rimskijs Bearbeitung richten werden. Sehen wir aber einmal davon ab und nehmen wir an, daß das Geld in diesem Falle keine Rolle spielen würde, daß sich ein russischer Mäzen, etwa ein moderner Belajeff,*) finden könnte, der die Mittel für einen neuen Klavierauszug und für eine neue Orchesterpartitur des »Boris« bereitstellen würde. Was hätte zu geschehen?

Von der Orchesterpartitur soll, wie schon erwähnt, nicht die Rede sein. Das in Petersburg befindliche Original ist mir nicht bekannt und ich vermag nur die Vermutung auszusprechen, daß Rimskijs Hauptverdienst wahrscheinlich in der Uminstrumentierung der Originalpartitur zu suchen ist. Nicht aber oder doch nur zum geringeren Teil in der Bearbeitung und Veränderung der Mussorgskijschen Musik, wie sie der Klavierauszug von 1908 zum Ausdruck bringt.

Es müßte ein Auszug herausgegeben werden, der Mussorgskijs Original als Grundlage beibehält, aber die tatsächlichen Verbesserungen Rimskijs hineinnimmt, ohne dessen unzählige, unbegründete Veränderungen zu berücksichtigen. Also ein Auszug, der eine Mittelstellung zwischen Original und Bearbeitung einnehmen, der aber immerhin dem Original bedeutend näher

*) Belajeff war Großkaufmann und gründete mit verschwenderischen Mitteln den bekannten vorbildlichen Verlag, um russische Komponisten zu unterstützen.

stehen würde als der Bearbeitung. Hier die richtige Mitte zu finden, dürfte nicht leicht sein. Nur ein mit Takt, Stilgefühl und Kenntnissen ausgerüsteter Musiker könnte eine solche Arbeit wagen. Und selbst wenn ein solcher gefunden wäre, gäbe es jedenfalls eine Menge strittiger Punkte, wo der eine sich vielleicht für Beibehaltung des Originals, der andere für die Bearbeitung aussprechen würde.

Immerhin müßte ein solcher Schritt gewagt werden, vorausgesetzt, daß sich das nötige Geld dazu findet. Denn Rimskijs Arbeit enthält allzuviel Umbiegungen und Verbiegungen Mussorgskijschen Geistes, als daß man sich damit auf die Dauer abfinden könnte.

Wir sind noch lange nicht bei den letzten Aufführungsmöglichkeiten des »Boris« angelangt. Es wird noch mancher und vieler Experimente bedürfen, bei denen Instrumentator, Bearbeiter, Kapellmeister und Regisseur ein Wort mitzusprechen haben werden. Diese Musik ist zu gewaltig und zu bodenständig, als daß sie nicht immer wieder von neuem dazu drängen wird, das Problem bald von der einen, bald von der anderen Seite anzupacken.

Als Fritz Busch den »Boris« in Stuttgart einstudierte, stand er noch nicht soweit über der Sache, wie später in Dresden, wo die bisher beste Aufführung der Oper in Deutschland zustande kam. Und sollte Busch noch ein drittes Mal in die Lage kommen, das Werk neu einzustudieren, so zweifle ich nicht, daß er wieder Verbesserungen versuchen und dem Problem noch näher auf den Leib rücken würde. In Dresden wurden noch Kürzungen gemacht, die nicht aufrechtzuerhalten sind. So in dem großen Kremlbilde, das mit dem ersten Wahnsinnsausbruch des Boris endet. Die Szene müßte vollkommen strichlos gespielt werden, entsprechend Rimskijs Ausgabe. Nur ohne seine Entgleisungen. Hier darf die Erzählung Fjodors vom Papagei, die eine besonders herrliche Musik enthält, nicht fortgelassen werden. Hamburg hat sie bereits mit Erfolg gebracht. Hier darf auch die grandiose Stelle mit den Trillern und dem immer wiederkehrenden, tiefen Sforzando-Cis (3 Takte nach 114) nicht fehlen: jener erste Ausbruch des rasenden Boris. Auch den Chor der Ammen (112) wird man nicht missen wollen, für dessen Beibehaltung eine außerordentlich fesselnde, vollblütige Musik spricht, an deren Harmonien sich Rimskij glücklicherweise nur wenig vergriffen hat. Die Szene mit dem Ammenchor müßte gewissermaßen als Vision gegeben werden, denn auf die Rufe der Ammen selbst kommt es keineswegs an. Hier könnte ein phantasiereicher Regisseur seine Kunst und seine Einfälle entfalten.

Die beiden Bilder des sogenannten Polenaktes werden immer die größten Kürzungen vertragen, und was hier an Zeit gewonnen wird, muß dem eben erwähnten Kremlbild — einer der größten Musikvisionen aller Zeiten, deren Kraft direkt an Shakespeare gemahnt — zugute kommen. Wir müssen dahin gelangen, daß dieses Bild völlig ungekürzt aufgeführt wird. Es kann nie zu lang wirken. Seine Dämonie läßt Zeit und Raum vergessen.

Der Polenakt, dessen Musik nur in kleineren Partien die Höhenluft der übrigen Bilder ausströmt, wird mit seinen effektvollen Stellen dem großen Publikum immer gelegen kommen. Auch er erfüllt seinen Zweck und bringt Erholung und Abwechslung nach der Hochspannung der vorangegangenen Szene.

Wie wenig Rimskij-Korssakoff im Grunde imstande war, seinen Freund Mussorgskij, mit dem er gerade während dessen Arbeit am »Boris« ein Jahr lang die Wohnung teilte, zu verstehen und dessen Phantasieflügen zu folgen, zeigt nichts klarer als der Umstand, daß er in seiner ersten Bearbeitung der Oper unter anderem auch die heute so berühmte Szene mit der Uhr und dem Glockenspiel fortließ. Jene Szene, die den großen Wahnsinnsauftritt des ersten Kremlbildes geradezu krönt; deren genial-expressionistische Musik in tiefste Tiefen hinabreicht und die Musikentwicklung eines halben Jahrhunderts vorwegnimmt. Es war also Rimskij gar nicht klar geworden, was er hier beging. Und erst als französische Bewunderer Mussorgskijs, unter ihnen Debussy und Dukas, den Bearbeiter angriffen, entschloß sich dieser zu seiner Ausgabe von 1908. Dabei ist es bezeichnend, daß alle die Szenen, die erst 1908 in den Auszug gelangten, fast unverändert oder jedenfalls nur mit geringen Änderungen aufgenommen wurden. Während die übrigen, schon 1896 fertiggestellten Teile jene Bearbeitung über sich hatten ergehen lassen müssen, die in diesem Aufsatz beleuchtet wurde. Man darf also annehmen, daß die französischen Angriffe Rimskij stutzig gemacht und ihn zu geringeren Eingriffen für die noch fehlenden Partien veranlaßt haben.

Dieses war heute zu sagen. Weitere Aufklärung ist zu erwarten, sobald die Original-Orchesterpartitur weiteren Kreisen zugänglich sein wird, was dringend zu wünschen wäre.

Der nun begonnene Siegeslauf dieses Musikdramas wird immer weitere Kreise ziehen. Wer russisches Wesen in seiner ganzen Ursprünglichkeit kennen lernen will, wird hier zugreifen müssen. Was verschlägt es, wenn nicht alle Szenen dieses Werkes gleichwertig geraten sind. Man greife jene fünf Bilder heraus: die Krönungsszene, die Wirtshausszene, das Bild der aufrührerischen Bauern und die beiden Wahnsinnsauftritte des Zaren und erkenne in ihnen den Höhepunkt dessen, was die russische Musik bisher hervorgebracht hat. Es maße sich niemand ein Urteil über russische Musik an, der nicht jene fünf Bilder gehört hat.

ANTON BRUCKNERS AKADEMISCHE LEIDEN UND FREUDEN

VON

HANS SPERL-WIEN

Als die hundertjährige Wiederkehr von Bruckners Geburtstag Anlaß gab zu einer akademischen Feier, war mir als diesjährigem Rektor die Aufgabe zugefallen, jenes Stück aus Bruckners Lebensgeschichte, das sich auf akademischem Boden vollzogen hatte, in der Festakademie im Konzertsaal der Hofburg am 20. November 1924 in aktentreuer Schlichtheit zur öffentlichen Kenntnis zu bringen. In aller Kürze soll hier über Bruckners akademische Schicksale berichtet werden. — Wie sein ganzes Leben, so war auch dieser Abschnitt erfüllt durch Jahre der Not, der Anfeindungen, kraftvollen Kampfes, aber schließlich glanzvollen Sieges. Eine gelebte Sinfonie wie seine neun anderen.

Am 2. November 1867 langte aus Linz an den Dekan der philosophischen Fakultät ein Gesuch ein, unterzeichnet: Anton Bruckner, Domorganist und Kompositeur. Er sucht an um eine »Aufnahme als Lehrer der musikalischen Komposition (insbesondere der Harmonielehre und des Kontrapunktes)«. Beigelegt waren Zeugnisse des einstigen hochangesehenen Theoretikers des Kontrapunktes in Wien, Simon Sechter, und des Wiener Konservatoriums. Das Gesuch wurde zur Begutachtung dem damaligen außerordentlichen Professor der Musikgeschichte Eduard Hanslick und dem Kunsthistoriker Eitelberger zugewiesen. Von letzterem findet sich kein Referat, wohl aber eines von Hanslick, der die Abweisung beantragte: diese Fächer gehörten nicht an die Universität, sonst müßte man ja auch Zeichnen, Malen, Modellieren und Kupferstechen an der Universität lehren; übrigens habe schon 1862 das Kollegium und das Ministerium ein ähnliches Gesuch des dermaligen Universitätsgesangslehrers Weinwurm abgewiesen. Zudem werde ohnedies das Notwendige durch diesen Gesangslehrer und durch den außerordentlichen Professor für Geschichte und Ästhetik der Musik (das war Hanslick) gelehrt; für Bruckner würden sich kaum Hörer finden, es bestünde kein Bedürfnis nach seinen Vorlesungen. — Das Gesuch wurde also abgewiesen.

Am 18. April 1874 trat Bruckner neuerlich hervor, diesmal mit einem an das Unterrichtsministerium überreichten Gesuch. Er bittet »um Kreierung einer k. k. fixen Anstellung (mit Gehalt und Pensionsfähigkeit verbunden), womöglich an der Universität, für Theorie der Musik, als Harmonielehre usw., und zwar für sämtliche Studierende an den k. k. Hochschulen, Gymnasien usw.«. Hinweisend darauf, daß er nicht nur in Österreich sondern auch in Frankreich und England durch sein Orgelspiel ganz ungewöhnlich ausgezeichnet zu werden so glücklich war, fährt das Gesuch fort: »Was aber für

ihn noch viel höhere Bedeutung hat, ist die besondere Auszeichnung in der Komposition durch Richard Wagner und Liszt«; im weiteren beruft sich der Bittsteller auf die großen Erfolge bei der Erstaufführung seiner Messe Nr. 3 und auf die Ovationen, die ihm das Wiener Publikum und noch besonders die Philharmoniker im Konzert am 26. Oktober 1873 bereitet hatten. »Der untertänigst Gefertigte steht bereits im fünfzigsten Lebensjahre. Die Zeit des Schaffens für ihn ist daher eine sehr kostbare. Um dahin seine vor Augen gestellte Aufgabe zu erreichen, Zeit und Muse zur Komposition zu gewinnen und im geliebten Vaterlande bleiben zu können«, bitte er um Anstellung; seien doch in Berlin und Paris ähnliche Stellungen schon vorhanden.

Das Gesuch wurde der philosophischen Fakultät zur Äußerung übermittelt. An deren Spitze stand damals als Dekan eine Weltberühmtheit, der Geologe Eduard Sueß. Referent war wieder Hanslick, der zunächst aufmerksam machte, daß Bruckners Ansuchen bereits durch die seinerzeitige Abweisung »eine res judicata« sei.

»Noch viel weniger liegt in der Persönlichkeit Bruckners ein Motiv für die Kreierung einer solchen Lehrkanzel, denn sein auffallender Mangel an jeder wissenschaftlichen Vorbildung« (Hanslick wies hin auf den Schreibfehler: Muse, statt Muße) »lassen ihn gerade für eine Universität am mindesten geeignet erscheinen. Um diesen Punkt nicht weiter berühren zu müssen«, bitte Referent, der merkwürdigen Abfassung des Gesuches Aufmerksamkeit zu schenken. Zum Überflusse habe Bruckner »durch keine einzige Beilage auch nur den geringsten Aufschluß über seine lehramtliche Tätigkeit und Verdienste« gegeben. Antrag: Abweisung.

Noch bevor die Beratung im Kollegium stattfand, überreichte Bruckner einen Gesuchsnachtrag, worin er sein Begehren genauer stellt auf eine »Lehrstelle an der Universität für Theorie der Musik (Harmonielehre usw.) ... Die einzige Zufluchtsstätte bleibt für den Gefertigten die k. k. Universität. Fände er da gnädige Aufnahme, so gewänne er Zeit zur Komposition . . . Er baut getrost seine Hoffnung auf die Erfahrung, daß die wahre und höchste Wissenschaft die Kunst nie verläßt, sondern stets unterstützt«.

Hanslick setzt nur die Bemerkung bei, daß dieses Nachtragsgesuch ihm keinerlei Anlaß gebe, an seiner ersten Äußerung etwas zu ändern; übrigens vermisse er auch hier »jeglichen Nachweis, daß Herr Bruckner als Kompositionslehrer irgendwo ersprießliche Resultate aufzuweisen habe oder hatte.«

Am 15. Juli 1874 schreibt Bruckner an das Dekanat, der Unterrichtsminister (Dr. Karl Stremayer, Oberösterreicher gleich Bruckner) habe ihm empfohlen, Zeugnisse und Kompositionen vorzulegen, »weshalb er eine Anzahl Zeugnisse unterbreite als auch einige Partituren: Messe Nr. 3, Sinfonie Nr. 2, ersten und zweiten Satz der neuen 4. Sinfonie, die Richard Wagner dedizierte Sinfonie Nr. 3 in d-moll, welche mir von dem berühmtesten dram. Tondichter

mündlich und schriftlich unvergeßliche, höchst aufmunternde Anerkennung eintrug. Von der Entscheidung des Prof.-Kollegiums hängt mein ganzes künftiges Schicksal ab . . . Nochmal wiederhole ich meine sehnsuchtsvollste Bitte um eine Lehrstelle in der Theorie der Musik an der k. k. Universität. Da sogar Fechten und Singen gelehrt wird, dürfte mein Gegenstand, der zum Verständnisse der Musikgeschichte dient, und praktischen Nutzen obendrein bringt, nicht verstoßen werden.«

Endlich, am 31. Oktober 1874, kam die entscheidende Sitzung des Professorenkollegiums. Hanslick war anwesend und beantragte die Abweisung. Das Protokoll bemerkt: »Hieran schließt sich eine lange Debatte.« In deren Verlauf stellte Miklosich (ein hervorragender Gelehrter der slawischen Sprachforschung) Gegenantrag, Bruckner eine »unbesoldete Lehrstelle für Kompositionskunst« zu verleihen. Der Geologe Sueß — der Bruckner zu Hilfe kommen wollte — beantragte geheime Abstimmung. Ergebnis: Antrag Hanslick mit Majorität angenommen; Antrag Miklosich in geheimer Abstimmung mit 21 gegen 13 Stimmen verworfen. Immerhin sah sich der Fachprofessor der Musik schon einer namhaften Minderheit gegenüber, der die bedeutendsten Mitglieder des Kollegiums angehört hatten.

Am Allerheiligentage 1874 nahm Bruckner die Abweisung entgegen. Aber er ließ sich nicht für lange Zeit abschrecken; am 12. Juli 1875 richtete er ein Gesuch an das Ministerium, dieses möge an der Universität für ihn »eine Lektorstelle für Harmonielehre und Kontrapunkt kreieren«. Er unterzeichnete sich diesmal: k. k. Hoforganist und Professor der Harmonielehre und des Kontrapunktes am Konservatorium, wohl dadurch hinweisend darauf, daß seine Lehrbefähigung, die Hanslick als unbewiesen bezeichnete, bereits maßgebende Anerkennung gefunden hatte. Inzwischen hatte sich der oberösterreichische Reichsratsabgeordnete August Göllerich (Vater des 1923 verstorbenen Linzer Musikdirektors, Freundes und Biographen von Bruckner, August Göllerich junior) des Meisters angenommen und sich bei Minister Stremayer wie im Professorenkollegium kräftigst eingesetzt. Das Gesuch wurde diesmal der Fakultät überwiesen »zur beschleunigten Äußerung, ob sich die Abhaltung von Vorträgen über Harmonielehre und Kontrapunkt als eine teilweise Ergänzung der theoretischen Vorlesungen des Professors Hanslick für die Universität empfehlen würde und ob gegen die Bestellung Bruckners als Lektor hiefür ein Bedenken besteht«. Endlich stimmte Hanslick zu und sein Antrag, Bruckner als unbesoldeten Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt zu bestellen, wurde in der Kollegiumssitzung vom 29. Oktober 1875 einstimmig angenommen; Hanslick war aber nicht zugegen, er hatte sich von der Sitzung entschuldigt, sein Referat und Antrag wurden vom Philosophen Zimmermann verlesen.

Der 30. April 1876 war Bruckners Freudentag, an dem er zum ersten Male Vorlesung hielt. Der Andrang war ein ungeheurer, die Spannung eine außer-

ordentliche, denn nun nahm auch die akademische Jugend, wie schon lange zuvor das Wiener Konzertpublikum, Stellung zugunsten des seit seiner Widmung einer Sinfonie an Richard Wagner von der Wiener Presse unter Hanslicks Führung verfolgten Meisters. Wer die in Max Auers Biographie (S. 159) abgedruckte Antrittsvorlesung liest, wird in Bruckners Worten vollste Klarheit finden, sowie eine sprachlich und gedanklich schöne Linienführung, und den Eindruck gewinnen, daß hier ein Mann mit weitem Gesichtskreise und echter innerlicher Bildung gesprochen hat.

Der mit so vieler Mühe und Beharrlichkeit erkämpfte akademische Boden war für Bruckner eine Quelle der reinsten Freuden und wohltuender Erfolge. Die akademischen Musikverbände erschlossen sich seinen Werken, und eine rege Freundschaft entstand. Die studentischen Vereine können sich heute mit Stolz dessen freuen, daß unsterbliche Werke durch sie zur Erstaufführung kamen. So führte der Akademische Gesangverein (jetzt unter dem Namen Akademische Sängerschaft Ghibellinia fortbestehend) am 3. Juli 1876 den schon 1863 komponierten Germanenzug auf, der akademische Wagner-Verein hob am 17. November 1881 das Quintett aus der Taufe, der Akademische Gesangverein am 15. Januar 1890 den Chor »Träumen und Wachen«, u. a. m.

Wie bekannt, war Bruckner im Bezuge ganz geringen Einkommens aus seinen Anstellungen; aufreibendes und ablenkendes Stundengeben war notwendig, um leben zu können. Im zweiten Semester seiner Lehrtätigkeit suchte er bei dem Ministerium an, es möge ihm für seine Lektortätigkeit an der Universität »ein jährlicher bescheidener Gehalt oder, wenn dies nicht möglich wäre, doch eine bleibende jährliche fixe Remuneration« zuerkannt werden, »wie der Universitätsgesangslehrer eine solche bezieht«. Gutachten des Berichterstatters Hanslick: »Weder auf einen Gehalt könne angetragen werden, noch auf eine ständige Remuneration oder eine Remuneration in jener Höhe, wie sie der Gesangslehrer (Weinwurm) beziehe; da aber sein Kursus über Harmonielehre sehr besucht ist«, wolle das Ministerium zwar Gehalt oder fixe Remuneration abweisen — doch aber eine einmalige Remuneration für das abgelaufene Semester bewilligen. So geschah es auch. Endlich, wie es scheint ohne Antrag der Fakultät, wurde Bruckner »bis auf weiteres« eine Jahresremuneration von 800 Gulden bewilligt. Etwa zu gleicher Zeit beschafften auf Anregung August Göllerich des Vaters Wiener Kunstfreunde eine ständige Ehrengabe. Nun erst konnte Bruckner die Privatstunden aufgeben.

In den achtziger Jahren machte sich die Gegnerschaft der Gruppe Hanslick-Brahms-Heuberger-Zeller usw. immer fühlbarer. Max Auer sagt (S. 271): Um die Aufführung von Bruckners Werken machten sich in jenen Jahren fast nur die akademischen Vereine verdient; der Akademische Gesangverein beschämte die großen musikalischen Körperschaften, indem er zuerst auf Wiener Boden Bruckner zum Ehrenmitglied ernannte (Januar 1889). — Erst gegen 1890 kamen seine Werke in den Wiener Konzertsälen zur häufigen

Aufführung und angesichts der stürmischen Erfolge auch in den übrigen Musikstädten von Österreich und Deutschland.

Am 4. Juli 1891 brachte der Professor der Physik Stefan im philosophischen Professorenkollegium den Antrag ein auf Verleihung des philosophischen Doktorgrades honoris causa »an den berühmten Sinfoniker Anton Bruckner, der zu den bedeutendsten Sinfonikern der Gegenwart zählt«. In der Sitzung — Hanslick war abwesend, im Protokoll steht: beurlaubt — wurde der Antrag einstimmig angenommen, ebenso im akademischen Senat, sodann vom Kaiser bestätigt. Am 7. November 1891 — Bruckners größter Ehrentag — fand die feierliche Promotion statt. Als Dr. Bruckner auf die Ansprache des Rektors — des Professors des römischen Rechtes Adolf Exner — erwidern sollte, fand er keine rechten Worte; endlich sagte er: Wäre eine Orgel hier, dann könnte ich Ihnen danken, wie ich möchte. — Welche bezeichnenden Worte!

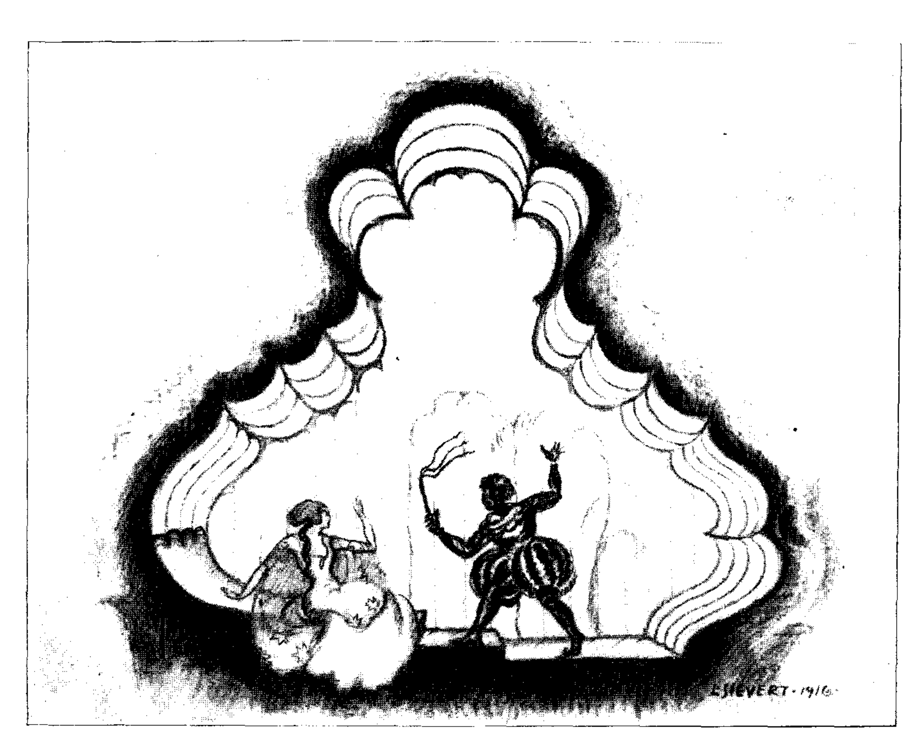
Sofort darauf widmete Bruckner der Universität seine 1. Sinfonie in der kurz zuvor vorgenommenen Neubearbeitung; auch überreichte er die Partitur in schönem Einbande mit einer lateinischen Widmung. Als Nachfeier fand am 11. Dezember 1891 ein großer Festkommers statt und am 13. Dezember die Aufführung der gewidmeten 1. Sinfonie.

Am 19. Februar 1894 stellte der Mineraloge, damalige Rektor Tschermak den Antrag, es möge eine Erhöhung von Bruckners Gehalt und zwar von 800 auf 1200 Gulden erwirkt werden; die Fakultät stimmte einhellig zu — Hanslick war abwesend, »beurlaubt«. — Am 12. November 1894 hielt der schon lange leidende — mehr als siebzigjährige — Meister seine letzte Vorlesung, am 11. Oktober 1896 starb er. Studentenschaft und Universität bereiteten ihm eine würdige Totenfeier; der Akademische Gesangverein sang bei der Beerdigung aus dem Germanenzuge die Stelle: In Odins Hallen wird es licht.

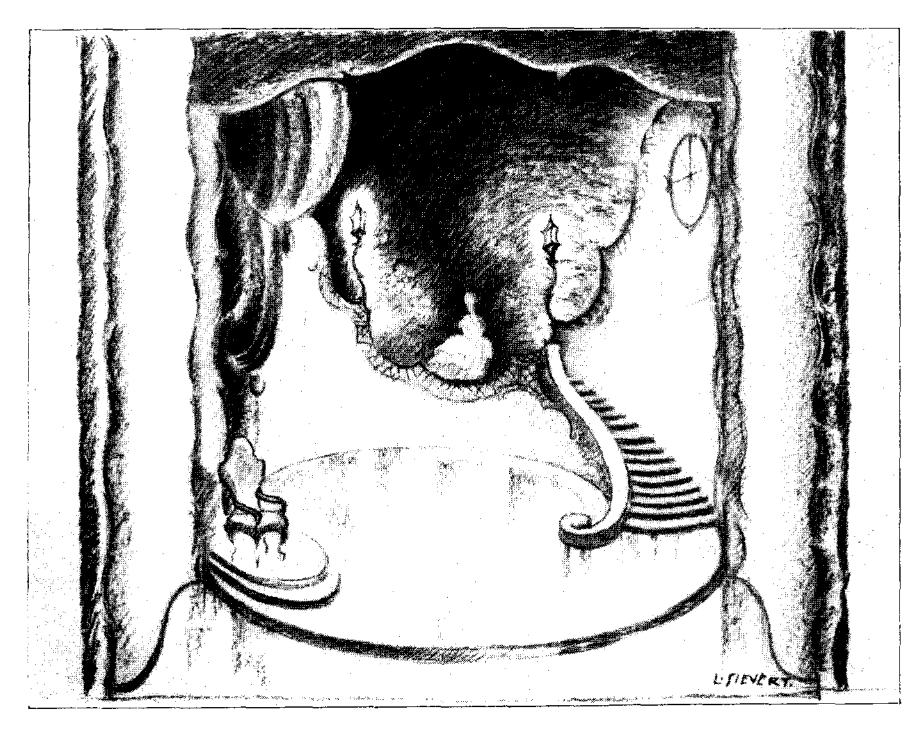
Im Jahre 1911 suchte der Akademische Gesangverein bei dem akademischen Senat um die Erlaubnis an, in den Arkaden der Universität ein Denkmal errichten zu dürfen, und zwar ein Bildnis-Relief in rotem Marmor von der Hand des Wiener Bildhauers Tautenhayn, eine künstlerisch wertvolle Arbeit. In der Eingabe war gesagt: »Der Name des Meisters ist mit unserer Universität in ganz hervorragender Weise verbunden, sie ist dem Ausgestoßenen zur Mutter geworden . . . dem vielgeschmähten Manne mit dem abgrundtiefen Wissen, dem kindlich-demütigen Gemüte, dem Manne, aus dessen weltfremdem Gehaben der linkische Bauer sprach . . . die Universität, die seinerzeit, den Blick weit über die übelwollende Kritik erhebend, so echt und mannhaft für Bruckner eingetreten ist.« Das Begehren, für einen Nichtprofessor ein Denkmal aufzustellen, war völlig neu, denn nach geltendem Rechte durfte nur für wirkliche Professoren ein Arkadendenkmal errichtet werden. Dennoch stimmte der Senat einhellig zu, und am 11. Februar 1911 fand die feierliche Enthüllung statt. Im großen Festsaale sang der Akademische Gesangverein



Beethoven
Steinzeichnung von Karl M. Kromer
1920



Mozart: Die Zauberflöte. Gemach der Pamina



Mozart: Figaros Hochzeit. Dritter Akt

Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert

die Chöre »Mitternacht« und »Germanenzug«, ein Prolog von Schaumann wurde gesprochen und eine eindrucksvolle Festrede, gehalten von August Göllerich dem Sohne.
Noch einmal war Bruckner der Gegenstand eines akademischen Ereignisses. Als im Februar 1913 in den Arkaden die Büste von Hanslick aufgestellt wurde, hielten in studentischem Wichs mit blankem Schläger zwei Ghibellinen (akademische Sängerschaft, früher Akademischer Gesangverein, Ghibellinia) an dem kaum zehn Schritte entfernten Denkmal Bruckners Ehrenwache, während dort seines Gegners Standbild enthüllt wurde. Die akademische Jugend hatte das Gefühl, noch im Tode den ehrwürdigen Meister schützen zu müssen gegen den nun zum Denkmalnachbarn gewordenen Feind. Tatsächlich soll Hanslick sich geäußert haben, nie werde er zugeben, daß Bruckner an der Universität lehre (Auer). In Wahrheit hat der große Meister bei dem Fachmann für Musik nicht nur keine Förderung gefunden, sondern gefährlichste Gegnerschaft; die ihn in seinem akademischen Lebenswege begünstigt und endlich zu höchstem Erfolge gebracht haben, waren Philolog, Geolog, Mineralog, Physiker, Jurist; der Musiker der Universität war nicht unter ihnen.

DIE BEZIEHUNGEN ANTON SCHINDLERS ZU BEETHOVEN

DARGESTELLT UNTER BENUTZUNG DER KONVERSATIONSHEFTE

VON

WALTHER NOHL-NOWAWES

(Schluß)

Eine Reihe von Jahren, nachdem der Fidelio neu bearbeitet worden war, fand Schindler unter andern Noten die Partituren der drei verworfenen Nummern der ersten Fidelio-Bearbeitung: 1. eine große Arie des Pizarro mit Chor, 2. ein komisches Duett zwischen Fidelio und Marzelline, mit Violin- und Violoncellsolo, 3. ein komisches Terzett zwischen Marzelline, Jacquino und Rocco. Er erhielt diese Stücke von Beethoven zum Geschenk. —
Schindler studierte die Werke seines Meisters mit regem Eifer, und in vielen Unterhaltungen bittet er um Auskunft und Rat beim Vortrage.
Er korrigiert Beethovens Werke für den Druck und unterhält sich mit dem Meister über Musik und Kunst:
1820: »es waren der Fehler nur wenig darin, allein in der Sonate op. 105 habe ich außerordentlich viele gefunden. Das Manuscript war stellenweise zu schlecht geschrieben und zerkratzt, daß ich mich gar nicht auskennen konnte.
Der Canon-Motiv zum 2. Satz der 8. Simphonie.

Ich kann das Original nicht finden. Sie werden wohl die Güte haben, u. ihn noch einmal aufschreiben. Pinterics sang damahls den Basz, der Capitain d Tenor, Oliva d Baß.
Ich bin jetzt mit der Sonate op. 53 beschäftigt.
Ist das Benedictus schon ganz in der Partitur? (betr. die Missa solemnis).
Sind das die Skizzen zum Agnus?
Nächstens komme ich mit der Sonate op. 10 cmoll.
Das Largo von der D-dur-Sonate ist sehr schwer zu faszen. Sie werden auch sehr unzufrieden mit mir seyn.
ich glaube nur noch *einmal*, u. dann dann werde ich es für im̄er behalten.
Also bitte um Geduld.«
1823: »endlich werde ich das Glück haben Ihr Quintett mit Fortepiano etc. zu hören, das einzige, was ich noch nicht kenne. Es wird im kleinen Privatverein von tüchtigen Männern vorgetragen werden. Karl ken̄t es auch noch nicht. (Es handelt sich um das Es-dur-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op. 16.)
ein 2tes? was dem 1ten ganz entgegengesetzt seyn soll? —
Das höre ich nicht gerne. Die Gründe ein ander Mahl. Ich kenne bereits Ihre Methode.
So heißt es dort: ›Der Künstler soll frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben u. Herrscher über die Materie seyn, nur unter solchen Bedingungen werden wahre Kunstwerke ans Licht treten!‹ —
Eh bien Sie sagen Nein!
›Das Neue u. Originelle gebiert sich selbst‹ — sagten Sie uns letzthin — ›ohne daß man daran denkt.‹ ich verstehe Sie vollkommen — nicht nur die Ouvert. zu Leonore, auch die zu Coriolan. ich werde diese herausholen. — heißt das nicht handeln bey Ihnen — Componiren.
Das ist eine außerordentliche Handlung.
Wenn Göthe *nicht* Staatsminister wäre, sondern *blos* Dichter, handelte er nicht auch als Dichter?
handeln ist zweyfach: für sich u. für einen andern.
Würden Sie nicht componiren u. sich dadurch Geld verdienen, könnten Sie wohl eine gute Handlung ausüben?
wahr ist es, daß man nicht immer Geld braucht, um handeln zu können, denn öfters kann man durch ein Wort für einen Leidenden mehr nützen, als durch Geld — ist auch gehandelt. —
also den 2ten Satz der A-dur-Symph. soll ich mit 𝅗𝅥 - 80 bezeichnen?
Ihre neuere Metronomisirung kann ich jetzt nicht auffinden.
Scene am Bach, 3te Seite der Partitur, müßen wir untersuchen.«
(wegen der Ouverture op. 124:) »aber wie kom̄en Sie nur heute wieder auf diese alte Geschichte! Wenn ich die Schuld haben soll, daß Sie *diese* Ouverture geschrieben, so trage ich diese Schuld sehr gerne, aber wenn sie die Orchester

nicht spielen können u. schlecht aufführen, das ist doch nicht meine Schuld. Schicken Sie selbe nach Leipzig, Berlin, dort giebt man sich vielleicht mehr Mühe damit. Vielleicht in späterer Zeit geht es beßer. Sie erzeigen Ihrem treuen Jünger Schindler zu viel Ehre, wenn Sie ihm solche Fehler zur Last legen.
ich bitte davon abzubrechen, das Publikum ist zu entschuldigen, wenn es ein solches Charivari nicht verstehen will, wie in dem Fugensatz durchaus hörbar war.
Sie sind heute wieder sehr launisch — ich habe das meinige dabei getan; es war nicht mehr möglich — keine Zeit, schrecklich kalt im Theater, alles war zusam̄en gefroren — die Violinen konnten gar nicht mehr fort.
Alle Ihre Sonaten ken̄e ich auswendig jetzt, ich habe durch 2 Jahre *täglich* 8—9 Stund gespielt. morgen spielen Sie mir die Pathetique.
Ich gebe mir alle Mühe damit (op. 29), allein ich bringe es doch in Ihrem Sinne nicht heraus.
nur noch einmal vorspielen, bitte sehr darum.
für den Largo Satz habe ich jetzt noch zu wenig Poesie in mir, auch zu wenig Beherrschung.
Den 1. Satz spiele ich bis jetzt am besten u. Sie werden zufrieden seyn.
Die Leichtigkeit der Hand fehlt mir eben nicht. ich muß mich hinein leben.
Dieses ganze op. 29 ist mir noch zu neu, zu fremd.
es ist doch Schade, daß Ihr hoher Genius in Klaviersachen begraben wird, *denn leider bleiben dann die ausgezeichnetsten Werke dieser Art liegen, weil die Clavierspieler unserer Zeit im̄er mehr den Geschmack des Guten verlieren.* u. gerade diese verderben das große Publikum oder den Haufen.
Da Sie jetzt Zeit haben, so bitte ich, daß Sie die C moll Sinf. mit mir durchgehen. Morgen ist Probe.
ich habe in der Partitur des Quartetts in E nachgesehen, u. der Fehler hat sich dort gefunden.
ich bin an Sonn- und Feyertagen im̄er zu Hause u. fleißig über den Sonaten. Jetzt habe die Pathetique, op. 26 u. 2 andre vor.
bis ich wieder hinauskom̄en kann, werde ich Ihnen einige vorspielen u. Prüfung ablegen, was ich mir gemerkt habe. Ich kämpfe aber immer noch mit den Noten.
mein lieber Meister! ich folge Ihnen sehr gern, aber es gibt Augenblicke, >wo der Mensch eine Frage frey hat an das Schicksal< — so frage ich denn auch wie weit sind Sie schon mit der Messe?
Letzthin sollen Sie wieder fürchterlich getobt haben bei der Nacht, ist das wahr?
cum sancto spiritu —
Haslinger wollte wissen, Sie hätten die 8. Symph. vor der 7ten geschrieben, ist es wahr, Meister? —

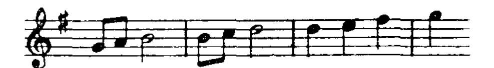
also zur Zeit, als Sie die 7te schrieben, existirte blos eine Skizze zur 8ten. n'est-ce pas?
aber ausgearbeitet ist sie doch erst nach der 7ten geworden — 1816—17 —
Was nehmen wir denn heute vor? Mir wäre die A Sinf. am liebsten heute, besonders wegen dem 2ten Satz, worin mir noch alle Ihre Intentionen nicht klar sind.
habt Geduld mit mir Bester! letzthin sind Sie zu eilig gewesen, ich konnte nicht alles so schnell faszen.
Also Andante = ♩ 80 nicht mehr quasi Allegretto — 72 = ♩ wird also beszer
Niemahls konnte ich so mit dem Dur-Satz zufrieden seyn, weil es immer in einem All^{o} ausartete — der ganze Satz —
Ich verstehe Sie jetzt ganz.
Die 1te Clarinette im Dur-Satz bewegter.
Bei der Herausgabe sämtlicher Werke muß das alles angezeigt werden, denn das sucht ja niemand darin.
Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen Jahren die Sonaten op. 14 vorspielen durfte? — jetzt ist alles klar, mir thut noch die Hand weh davon.
2 Principe auch im Mittelsatz der Pathetique.
Tausend faszen das nicht.
eine Verwirrung entstünde wohl durch das viele Anzeigen des Tempo rubato.
Das glaube ich auch.
ich notire mir alles hernach auf meinem Zimmer.
auch jenes vom Trio im 3ten Satz. —
Das Larghetto der 2ten Sinf. möchte ich wohl einmal nach Ihrer Intention gut ausführen hören. Allein es ist sehr schwer.
Ich bezeichne mir jetzt gleich alles.
mit unserm Orchester ist es nicht rahtsam es zu versuchen.
Dort aber läßt sich die verschiedene Veränderung der Tempi sicher anzeigen, ohne andere als die bekannten Vortragszeichen anzuwenden.
Die andern Sätze der Sinf. bleiben also strenge im Takt?
Tausend Dank.
Ich entsinne mich dabei des Vorfalls mit den Sonaten op. 106 u. dem alten Simrock.
Das Fugato verstehe ich auch nicht, trotz vielmaligen Spielens.
Meister, macht deshalb nicht finstere Gesichter. Diesen Fehler verbeszere ich alltäglich, denn ich werde täglich älter u. — vielleicht verständiger. vielleicht verstehe ich auch einstens dieses Fugato.
ich glaube, Sie werden mit etwas Nachsicht zufrieden seyn. Opus 29 habe ich alle 3 Sonaten fleißig geübt und bitte nächstens um eine Audienz —
was sagen Sie zu dieser Classification? op. 2 F moll op. 10 C moll, dann die Pathetique, op. 23, op. 29 D moll, op. 57.
Die Schilderung ähnlicher Seelenzustände. Doch finde ich eine Gradation darin.

op. 10 D dur das Largo und die folgenden.
soll der 1. Satz eine Vorbereitung seyn?
ich bitte um Verzeihung.
Sie sagten letzthin, daß das Motiv zum 4ten Satz eine Frage andeutet, nämlich ›bin ich noch melancholisch?‹
Die Freude u. Lustigkeit spricht in der folgenden Passage.
ich bitte — recht bald, denn ich bin im Zuge.
Edler Meister — nicht argwöhnisch seyn! diesz lähmt meine Thätigkeit in Ihren Geschäften.
Tausend Dank für Ihre vielen Bemühungen für meine Ausbildung. Ich werde es zeitlebens zu schätzen wissen.
es wäre mir wichtiger, Sie wollten heute op. 10 D dur mit mir vornehmen, wegen dem Largo, ob ichs genau behalten habe! Da Karl anwesend ist, könnte er auch gleich davon profitiren.
ich habe alle 3 Sonaten gut geübt, doch die 1te am meisten.
ich gedenke jetzt die Pastorale mit dem Orch. einzuüben, vorher muß ich aber selbst noch Studien darin machen. Sie werden mich wieder dabey unterstützen, bitte sehr schön.«
1824: »Czerny war so gefällig und hat mir Sonntag Ihre 33 Variationen*) vorgespielt. Ich darf Ihnen als Laye keine Lobsprüche machen, allein ich war ganz ergriffen von der Größe u. Erhabenheit dieses Werkes, welches wohl erst in mehreren Jahren ganz verstanden werden wird, wie Moscheles u. Kalkbr. es selbst bewiesen, die es nicht verstanden, u. Czerny hat sie erst darin eingeweiht.
Beethoven: »Sobald einmal die jden richtig sind, nichts mehr auf alle ausarbeitung halten«
Schindler: »Die Ausarbeitung schafft aber doch nicht der Moment. Erinnern Sie sich an die beiden Themen, die ich Ihnen zur Phantasie vor 2 Jahren in Mödling gab? Erano due Sogetti u. dann Ihre Belehrung über die Procedur.
Rhythmen.
Aristoteles fragte, warum viele zusammen besser im Rhythmus sängen als wenige? Die Griechen definirten: Rhythmus sey ein gewisses gegenseitiges Verhältnis der Theile eines Ganzen, das Ganze möge in der Zeit, im Raum oder in beiden zugleich vorhanden seyn.
es ist unstreitig das Nothwendigste zur Verständigung der Musik.

*) Im Winter 1820 hatte die Verlagsbuchhandlung Diabelli & Co. einen Wettstreit für Komponisten ausgeschrieben. Zu einem von Diabelli komponierten Walzerthema sollte jeder eine Variation für Klavier schreiben. Beethoven wollte sich daran nicht beteiligen, als er aufgefordert wurde; das Thema gefiel ihm nicht, und er erinnerte sich auch nicht mit großer Genugtuung eines ähnlichen Vorganges aus dem Jahre 1808, bei dem er das Gedicht »in questa tomba oscura« in Musik gesetzt hatte. Aber er ließ bei Diabelli durch Schindler anfragen, ob er einverstanden sei, wenn er das Thema allein bearbeite. Diabelli war zufrieden damit. Die Arbeit machte Beethoven so viel Freude, daß im ganzen 33 Variationen entstanden und das Ganze ein großartiges Variationswerk wurde, das einzig in seiner Art dasteht. Im Juni 1823 erschienen die Variationen als op. 120.

Die verlängerten Rhythmen in Ihren Werken liegen nicht in der Berechnung sondern in der Natur der Melodie u. öfters sogar in der Harmonie. habe ich Recht?
freut mich.
man kann den Rhythm. am Schlage des Pulses am Fluge der Vögel etc. wahrnehmen. Arsis und Thesis. Manche Vögel beginnen ihren Flug in Arsi — das habe ich beobachtet. Die Adler? — Die Wasservögel? — Beweisz! —
Umlauf u. Schupp. wunderten sich gestern sehr daß Sie jetzt von den beschleunigten tempis in Ihren Werken gegen frühere Jahre so auffallend abweichen u. alles Ihnen jetzt zu geschwind ist. Meister, darf dein Jüngerlein u. Söhnlein sagen was es hierüber fühlt?
ich hätte Sie gestern bei der Probe umarmen mögen, als Sie uns allen die Gründe angaben, warum Sie jetzt Ihre Werke anders fühlen als vor 15—20 Jahren. Ich gestehe aufrichtig, daß ich früherer Jahre öfters mit diesem oder jenem Tempo nicht einverstanden war, weil ich es anders fühlte, nämlich die Bedeutung jener Musik, auch bei den Proben in der Josephstadt war es schon deutlich merkbar, u. vielen auffallend, daß Sie die Allegros alle langsamer haben wollten, als früher. Ich merkte mir den Grund gut; ein ungeheurer Unterschied! was tritt so alles in den Mittelstimmen heraus, was früher ganz unhörbar, oft verworren war.
Ich bin eben im 2ten Satz der 8ten Sinfonie.
ta ta ta ta der Canon auf Mälzel, es war doch ein sehr lustiger Abend als wir diesen Canon im Kamehl sangen.
Mälzel den Basz —
Damahls sang ich noch Sopran.
ich glaube, daß es Ende Dec. 1817 war. Die Zeit, wo ich vor Eurer Majestät schon öfter erscheinen durfte.
1816.
1815 nach der Aufführung der A Sinf. ich war noch jung damahls, aber hatte viel Courage, nicht wahr? —
wie viel Contre Bässe sollen die Recitative vortragen (bei der 9. Symph.) wird das möglich seyn? Alle!
in strengem Takt macht es keine Schwierigkeit, aber sie singend vortragen, wird große Mühe beim Einstudiren kosten.
wenn der alte Kraus noch lebte, könnte man unbesorgt sie gehen lassen, denn der dirigirte 12 Bässe, die thun mußten, was er wollte.
also ganz als ständen Worte darunter?
im Nothfall werde ich ihnen Worte darunter setzen, damit sie singen lernen.—
erinnern Sie sich an das Terzett in Iphigenia auf Tauris?
Gluckische Form.
Toccata von Scarlatti und Bach.
es sind schon 6—7 Jahre, daß Sie sie mir vorspilten.

ich war damals noch ein Knabe, u faßte es nicht.«
1826: »Dieser Tage müssen wir zusammen die 3 Sonaten op. 29 durchgehen. Ich habe sie bereits gut durchstudirt; auch brauch ich einige Erklärungen zu dem großen Es-dur Quartett.
Sonate op. 111 nicht — beide andre 109—110 verstehe ich bereits vollkommen; es hat letzthin ausgegeben.
Sehr Bester, nur immer hübsch Geduld mit mir, dann wird es gehen. Es bleibt mir wegen beständiger Theaterproben zu wenig Zeit zum studiren.
Ich schreibe jetzt an einer Doppelfuge Es dur.
Das Es Quartett versteh ich ganz, aber das A moll muß ich noch studiren.
nicht wahr, an dieser Stelle erscheint die Melodie in der 2ten Violine u. Viola im 3ten 8ten?
Die Skizzen dazu könnten Sie mir wohl schenken, denn sie verlieren sich doch mit der Zeit wie alles andere?
1827: ich bin aber sehr gespannt auf die Karakterisirung der Sätze im B Trio. — Der 1te Satz träumt von lauter Glück u Zufriedenheit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln u. Eigensinn (Beethovenscher) ist darin. mit permission — Im 2ten Satze ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit.



im 3ten Satze verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht usw. Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit u. Göttlichkeit. Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht.
Wozu überall eine Aufschrift?
ich glaube, das würde bei manchen Sätzen sogar schaden, wo das Gefühl, die eigene Phantasie diktiren müszen.
Die Musik soll und darf nicht überall eine *bestimte* Richtung dem Gefühle geben. in der Sonate l'absence, le retour etc. ist es ganz was anders, wir können uns z. B. die Freude des Wiedersehens deutlich versinnlichen, Zorn aber und Rache — nicht recht musikalisch.
Bon! Sie componiren also nächstens eine *zornige Sonate!*
Das glaube ich, daß Sie damit fertig werden — freue mich schon darauf. Die Alte wird aber das ihrige beitragen müszen und Sie recht oft zornig machen, alter Freund! Dagegen werden wir jetzt protestiren, jetzt heißt es solche Gemütsbewegungen beseitigen.
Sie sind heute recht wohl, da könnten wir also etwas poetisieren, z. B. vom B dur Trio, wo wir letzthin unterbrochen wurden.
In Aristoteles Poetik habe ich gelesen, was er von der Tragoidie spricht. Er sagt: Die tragischen Helden müszen anfangs in hohem Glück u. Glanz leben.

So sehen wir es auch am Egmont. Wenn sie nun so recht glücklich sind, so kommt auf einmahl das Schicksal und schlingt einen Knoten über ihrem Haupt, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth u. Trotz tritt an die Stelle der Reue, u. sie sehen verwegen dem Geschick, ja dem Tode ins Auge.
bin einverstanden, Meister! — aber jenes Buch ist der Mikrokosmus, das Conterfei des Lebens, u. so das Abbild von unserm Trio, wie das Trio es vom Leben des Menschen ist. — So meine Idee.
ja wohl! aber jene Tragoidie von Euripides Medea ist mir nicht mehr gegenwärtig u. Sie müßen mir dies deutlicher Expliciren, sonst bleibt es dunkel.
Ja! Klärchens Schicksal rührt deswegen, eben so wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die gleich traurig anfängt u. im̄er traurig fortgeht, ist langweilig u. ohne Wirkung. Da kommt mir die Medea wieder deutlich in Erinnerung.
Shakespeare hat dies überall vermieden.« —
Im Jahre 1825 wohnte Schindler »in der Josephstadt, Kaisergasse Nr 30 gleich das 4te Haus vor der Glacis«.
1825—1826 wird er eine Zeitlang von Karl Holz verdrängt, den er bitter haßt und dem er allerlei vorwirft, mit dem er das Leben Beethovens vergiftet habe. In einem Konversationsheft von 1826 heißt es:
»Die vielfachen Umtriebe von Holz u. andern, die thun mir wehe, darum komme ich so selten, doch beantworte ich ja Ihre schriftlichen Anfragen immer auf der Stelle.
es geschieht so manches, was Ihrer so ganz unwürdig ist, u. Ihr Bedauern dessen kommt zu spät.
was hilft mein Rath, das Geschwätz von Holz, Karl u. Ihrem Bruder neutralisirt doch alles; so auch geht es Hr. Breuning u. Bernard, die sich dann auch schämen, wie ich.
soll ich es zum tausendsten Male betheuern, daß ich Sie niemals verlassen werde? Fesseln mich nicht so viele Bande der Liebe und Dankbarkeit an Sie? Aber, geben Sie gemeinen Menschen nicht immer Gehör, wenn es blos scheint, daß sie Recht haben.
Sie verstehen.
So lange es so geschieht, müssen Breuning u. ich zurückbleiben.
halten Sie mir das zu gute mein theurer Lehrer. Es ist bei diesen Conflicten für Sie u. für mich gerathen, daß ich etwas fern bleibe, denn es gibt der Schwätzer u. Zuträger um Sie her jetzt zu viele. Daher wissen Sie nie, was Sie thun sollen. Breuning beklagt es mit mir, kaum daß er wieder in Ihrer Nähe ist.
ich habe jetzt auch gar viel zu tun, das Theater, die Schwester etc., aber schreiben Sie nur, wenn Sie meines Rathes zu bedürfen glauben, dann schreibe ich oder ich komme persönlich.

Das Treiben gewisser Leute um Sie, jetzt wie immer, so lange ich Sie kenne, kommt mir oft vor, wie man es von den Höfen orientalischer Fürsten liest Nabob — Sultan Beethoven.
Das ist leider! allein obgleich sehr arm, sind Sie doch auch ein Fürst im Reiche der Kunst u. ein sehr reicher Kunstfürst.«
1826 schrieb Schindler an den Rand der Seite eines Konversationsheftes: »Hr. Holz zieht Beethoven von einem Wirtshaus ins andre u. verursacht große Auslagen. Das war denn ein wesentlicher Grund, daß B. sich vor ihm fürchtete u. den Umgang mit ihm aufgab. Die außerordentlichen Intrigenkünste, mit denen er ihn umstrickte, nannte er ihn später seinen Mephisto.«
1827 schrieb Schindler: »wahrscheinlich fürchtet er sich, mit Ihnen nicht länger mehr Komödie spielen zu können, wie eher, weil er sowohl Ihren als Breu — entscheidenden Ton hört. — Daher wendet er sich nun dorthin. Gibt er ihm Gehör, so hat er auch seine ganze Zuneigung — so sind wir. —
ich habe gestern Hr. Holz tüchtig gewaschen. — Die Folge war, daß er ganz freundlich von mir schied. Ich hörte, daß er irgend wo sich vernehmen ließ, als sey es ihm nicht recht, daß ich zu Ihnen komme. — Ich stellte ihn daher darüber zur Rede, allein er wollte durchaus von einer Eifersucht dieser Art nichts gesagt haben, meinte aber, seine Zeit sey zwischen seinem Amte, seinen Lectionen u. seiner Braut geteilt, deszhalb könne er nicht zu ihnen kommen — allein ich bin zu gut davon unterrichtet, u. thue weiter, als wüßte ich nichts.
Sie sagten mir selbst bereits genug von ihm.
er ist Mitglied des Haslingerschen Clubbs, zu dem ich mich nie geseilt habe u. nie gesellen werde, es hat ihn ganz eingefädelt etc.
Er sagte letzthin dem Breuning, hier, daß Sie Mittags über ein Maasz Wein trinken und andre Unwahrheiten, — Breuning sagte mir diesz gestern hier mit Staunen. Allein silentio.«
(Dazu macht Schindler noch eine Bemerkung: »Es muß hier bemerkt werden, daß Hr. Holz es allein war, der nach Beethovens Tode allenthalben frei hinausgesagt: daß Beethoven nur in Folge vielen Weintrinkens die Wassersucht sich zugezogen, daher sich die Meinung verbreitet, er sey ein Trinker gewesen. Wahr ist nur, daß Hr. Holz, selbst ein starker Trinker, unsern Beethoven oftmals dahin brachte, mehr als gewöhnlich zu trinken. Doch, Gottlob, hat diese Periode, da er sich von Hrn. Holz herumführen ließ, nur ungefähr 18 Monate gedauert, — vom Anfang Sommer 1825 bis Ende September 1826. A. Schindler.)
»mein Bester, wenn Holz sich gemein u. ränkehaft betragen, so sind Sie deszhalb mit Schuld daran, weil Sie ihm über alles Masz die Zügel schießen ließen. eine ordinäre Natur, ja, eben darum übernahm er sich hier.«
Auf die Deckelseiten eines Heftes von 1827 hat Schindler eine ausführliche Anklage gegen Holz geschrieben.

Die Urteile der Zeitgenossen über Schindler sind verschieden. Daß Bruder Johann und der Neffe Karl nicht viel von ihm hielten, ist erklärlich. 1824 schreibt der Geiger Joseph Böhm ins Konversationsheft: »auf den Schindler ist sich nicht zu verlassen, er spricht vom Bruder nicht fein. Ich muß auch recht gestehen, daß ich nicht begreifen habe können, daß Sie ihm so fiel Zutrauen haben schenken können.«

Schuppanzigh, Graf Moritz Lichnowsky u. a. wissen Schindlers Fürsorge für Beethoven zu schätzen. Schuppanzigh scherzt gern mit ihm. Schindler selbst schreibt einmal 1823 in ein Konversationsheft: »was macht denn Schuppanzigh, man sieht ihn gar nicht. ich wünschte sehnlichst, wenn er hier bliebe, ich kōnte manches von ihm lernen«.

Selbst bei Holz erkennt Schindler gelegentlich Gutes an. 1826 schreibt er: »Holz hat sich mit diesen beiden Quartetten gut vertraut gemacht, weit besser als Schuppanzigh.«

Und zum Schluß möge auch ein Zug von Bescheidenheit Schindlers noch erwähnt werden: »Ihre Aeußerung vom vorigen Jahre an Graf Brunswick in betreff des Schuppanzigh u. meiner möchte also eine Aenderung erleiden sollen — Ich selbst habe noch sehr viel zu lernen u. muß noch 10 Jahre älter werden, bevor ich ein sicherer Höhrer u. Rathgeber in den Sonaten u. Symphonien seyn kann. Ich getraue mir jetzt noch gar nichts zu, aber mit Ihrer Hilfe soll es später kommen. —«

DAS BÜHNENBILD DER OPER

VON

LUDWIG SIEVERT-FRANKFURT a. M.

Wenn eine Kunstrichtung an der Peripherie ihrer Möglichkeiten angelangt ist und die Entartung einsetzt, glaubt sich der Banause im Recht. Aus dem Versagen der Mitläuferschaft folgert er ein Fiasko der ganzen Kunstrichtung. Daß das ein Trugschluß ist, liegt auf der Hand. Denn jeder Stil macht bis zu seiner letzten Kristallisation eine Reihe von Entwicklungsphasen durch, und wenn dabei auch Auswüchse auftreten, so ist das keine krankhafte, sondern eine rein gesetzmäßige Erscheinung. Der Philister, der so schnell mit seinem Urteil bei der Hand ist, hält sich fast immer nur an die äußere Marke oder Verpackung, die mit der Zeit natürlich abgegriffen wird und wechselt, während er vom geistigen Inhalt, den sie birgt, fast nie etwas ahnt. Die Auswüchse dieser Epoche mußten selbstverständlich überwunden werden, um zu einer Gestaltung zu kommen, die, frei von jedem doktrinären

Beigeschmack, wieder den Sinn für elementare Form, Gleichmaß und Urkraft der Schönheit hat. Wir haben heute gelernt, uns einer Formensprache zu bedienen, die uns in vorher nie geahnter Weise dem Naturalismus entzog und uns den Schlüssel zu einer phantastischen Welt in die Hand gab, wie wir sie vorher nicht einmal geahnt hatten. Neue Möglichkeiten und Perspektiven stehen uns heute offen, die die letzten Träume auch der kühnsten Phantasie überbieten. Wir können mit den Ausdrucksmitteln des phantastischen Stils dem innersten Wesen der Oper ganz nahekommen, denn sie ist ihrer ganzen Struktur und Wesenheit nach völlig unnaturalistisch und irreal. Singende Menschen im veristischen Raum sind Begriffe, die sich nicht vereinen. Darum ist die symbolische Gestaltung des Bühnenraums dem Wesen der Oper völlig kongruent, während es im Wortdrama immerhin noch Werke gibt, die Erdennähe und Realität verlangen.

Die Oper ist das Kind einer spielerisch schweifenden Phantasie, die sich an sich selbst berauscht, ein Nirgendwo und Überall. Sie gibt keine Probleme auf, ohne sie nicht am Schluß leicht und spielend zu lösen. Sie wendet sich in weit höherem Maße an die Sinne als das Wortdrama, das die gedankliche Mitarbeit des Hörers in ganz anderem Maße voraussetzt. Das ist auch die Erklärung der großen Vorliebe des breiten Publikums für diese Gattung. Die Oper lebt in einer reinen Gefühlssphäre, gesättigt von Stimmungen und Spannungen. Sie hat etwas von der Unlogik des Traums, alles ist Spiel und Überraschung, ein Märchen aus Tausend und eine Nacht, geboren aus Überschüssen der Phantasie und der Freude an sich selbst, gleichweit entfernt von Philosophie und abstrakter Gedanklichkeit. Das ist das Wesentliche, und diesen spielerisch-phantastischen Charakter muß sich das Bühnenbild zu eigen machen. Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Dekoration des Schauspiels und der Oper, der nicht stark genug immer wieder betont werden kann.

Das Bühnenbild der Oper ist die Inkarnation einer visionären Idee — ihre Keimzelle die Partitur. Das Geheimnis des Schöpfungsprozesses liegt im Wesen der Musik, ihre Realität ist innere Notwendigkeit, ihr sinnfälliger Ausdruck entzieht sich der strengen stilkritischen Analyse. Linie und Farbe ist alles, alles ist Echo und Resonanz der Musik, begleitende Stimme des Orchesters, eine leichte Paraphrase, die das Thema, das unten angeschlagen wird, aufnimmt und tausendfach variiert, im Rausch des Lineaments, in der schwelgerischen Kurvik der Linien, die sich tausendfach staffeln und türmen, um in Licht zu zerfließen, in der Farbenklaviatur, die die differenziertesten Stimmungen und Tönungen hinzuzaubern vermag.

Menschenstimme, Raum und Licht klingen zusammen in einem großen Dreiklang, der dienend von der Musik getragen wird. Alles wird szenische Einheit, Harmonie im letzten Sinn, Symbolik mit dem Ausdruck des Grenzenlosen.

* * *

Diese mehr allgemein gehaltenen Theoreme sollen durch einige spezielle Bemerkungen ergänzt werden.

Ich greife zu diesem Zweck die »Zauberflöte« von Mozart heraus, um deren Aufführungsstil von Malern und Regisseuren wohl am meisten gestritten worden ist. Der Textdichter Schikaneder, der wie Mozart der Wiener Loge angehörte und der in dieser Oper bewußt stark mit freimaurerischen Symbolen arbeitete, hat die Handlung, um den kultischen Hintergrund zu betonen, nach Ägypten verlegt. Mozarts Musik indessen hat zu Ägypten auch nicht die leiseste innere Beziehung. Er ist durchaus Kind seiner Zeit, und kaum hat ein Komponist so wie er im Zeitstil komponiert. In Mozart ist die ganze Grazie des Rokoko lebendig geworden. Die Anmut der Musik trägt weit hinaus über alles Irdische und auch, wenn sich die Szene in Situationen grausamster Phantastik verdüstert, triumphiert bei Mozart jene himmlische Heiterkeit und jener Optimismus, der Grundzug seines Schaffens ist. Sicher und furchtlos wandelt Tamino flötespielend mit Pamina durch Feuer und Wasser, das sich unter ihren Füßen in harmonische Akkorde zu verwandeln scheint.

Dieses Leichte und Beschwingte ist es, was auch in der Dekoration zum Ausdruck kommen muß, alle Linien und Formen müssen aufgelöst werden. Die Dekoration muß Resonanz der Musik sein, immer in Fluß und Bewegung. In keinem Augenblick darf man einen Widerspruch zwischen Musik und Szene spüren.

Der erste Versuch, diese Musik rein aus der Partitur heraus ohne historische Bindung in Bild und Szene umzusetzen, wurde nach Entwürfen des Verfassers dieses Artikels im Jahre 1916 in Mannheim unternommen (Regie Dr. Carl Hagemann). Das beigefügte Bild (Gemach der Pamina) zeigt, wie die starre Linie vermieden wurde und alles in schwungvollen Schnörkeln und Kurven, deren Grundmotiv im Rokokoornament zu suchen ist, aufgelöst wurde, wie überhaupt der spielerische Charakter der Mozart-Oper in stärkstem Maße betont wurde. Selbst in der Feuer- und Wasserprobe und in den Prüfungsszenen, die einen ernsteren Ton anschlagen, geht diese Grundstimmung doch nie ins Düstere und Finstere über, und letzten Endes jubelt über allem die lichthelle Heiterkeit der Mozartschen Melodie. Die Majestät dunkler Bläser, die der Szene einen religiösen Hintergrund gibt, ist symbolisch im Dreieck (dem Zeichen der Freimaurerei) ausgedrückt, das auch die Form der Pyramide darstellt, die wohl der einfachste und zugleich grandioseste Ausdruck menschlicher Kunstgestaltung ist. In den Szenen Sarastros ist dieses Ausdruckssymbol, das in seiner Monumentalität den Akkord der Feierlichkeit in die Szene hereinbringt, in weitestgehendem Maß in Grund und Aufriß verwendet, ohne aber damit dem Bild eine zu sehr lastende Schwere zu geben. Diese ist vielmehr durch einen spielerischen Ornamentrahmen ausbalanciert, alles ist dadurch ins Gleichgewicht gebracht und die Feierlichkeit kongruent gehend mit der Musik wieder hergestellt.

Zwischen den heterogenen Welten Sarastros, der schleierumhüllten Sphäre der Königin der Nacht und der naiv-triebhaften Genußwelt Papagenos, der in einer egoistisch niederen Bewußtseinsebene vegetiert, ist eine Synthese geschaffen, die die Extreme vereinigt und im Sinn der Partitur formal bindet.
Alle Mozart-Opern verlangen diese Rokokoumrahmung, die wie ein Leitmotiv, wie ein erster auftönender Stimmungsakkord die Oper einleitet (Figaros Hochzeit), mit einziger Ausnahme vielleicht des »Don Giovanni«, schon deshalb, weil er mit viel reicheren und pastoseren Orchestermitteln arbeitet. Auch paßt Don Giovanni als Typus nicht in die heitere Rokokowelt; er erscheint weit eher als Renaissancefigur. Der ganzen Struktur der Szenenführung nach wäre wohl, ohne daß man sich an starren Historizismus binden dürfte, ein übersteigertes und doch gebändigtes Barock zu wählen.

* * *

Eine andere Einstellung wie Mozart verlangt dagegen die moderne Musikdramatik, schon deshalb, weil sie viel problematischer ist und der harmonischen Einheitlichkeit entbehrt.
Korngolds Oper »Die Tote Stadt« gibt stilistisch eine merkwürdige Mischung von realistischer Phantastik und traumhafter Wirklichkeit. Die Begriffe verwischen sich, die Grenzen zerfließen. Wirklichkeit geht unmerkbar in Traum über. Die Opernszene verlangt entsprechend der theatralischen Musik größten szenischen Aufwand; schon der erste Akt, der in einem düsteren altmodischen Raum spielt, muß die Möglichkeit zur Entfaltung einer groß angelegten Prozession bieten. Der zweite Akt, der ganz auf Phantastik gestellt ist, fordert eine Vision des alten Brügge mit seinen schaurigen Klostergewölben und Grachten. Der beigefügte Entwurf zeigt das traumhaft verzerrte Bild eines alten Klosters, dessen Mauern sich hintereinander schichten und ins Unendliche gestaffelt erscheinen. Zwischen den Wänden waren rote, grüne und blaue Lampen gelegt, die kongruent mit Musik und Handlung in verschiedenartigen Farbtönungen aufleuchteten und durch Lichtstimmungen die Phantastik der Traumvision noch besonders betonten. Am Kanal rechts eine Bank mit sargartigen Umrissen, daneben ein entlaubter Stamm mit dürren Ästen, die im fahlen Licht aussahen wie die Knochen einer Totenhand. Die Nonnen, die Korngold für diesen Akt vorschreibt, die um Mitternacht mit dem letzten Glockenschlag an den Fenstern erscheinen und mit großaufgerissenen entsetzten Augen auf Paul herunterblicken, waren nicht wirklich körperlich, sondern nur transparent gemalt. Auch dadurch war das Visionäre dieser Traumhandlung noch besonders unterstrichen, die überhaupt nur mit den Ausdrucksmitteln der expressionistischen Szene völlig zu lösen ist.

* * *

Sancta Susanna (Oper von Paul Hindemith, Dichtung von Stramm) bietet stofflich das Krasseste, was auf der Bühne gezeigt werden kann, und ist nur durch die Musik, die intuitiv das Wesentliche der Strammschen Handlung trifft, die so stark im Ausdruck ist, daß das Stoffliche nicht als Hauptsache erscheint, sondern wie von selbst zurücktritt, auf der Bühne möglich. Die Musik ist nicht deskriptiv und untermalend, sondern sie gestaltet selbständig, fast symphonisch ähnliche Gefühlskomplexe. Sowohl Ton wie Wort gehen vom gleichen Gefühlszentrum aus, verlaufen aber dann parallel, ohne sich zu schneiden; sie begleiten einander selbständig, wie in einer Art Sprechpantomime, in der der Vorgang zugleich visuell und akustisch wiedergegeben wird, ohne daß beide ineinander aufgehen.

Das Bühnenbild mußte sich diesem eigenartigen Charakter des Werkes anschmiegen und suchte die Sphäre erotischer Mystik zu bannen. Monumental beherrschend in der Mitte ein hohes Kreuz mit der Gestalt des Erlösers in mystisch trunken flimmerndem Licht, rechts und links Gewölbe und lange Gänge, die in die Unendlichkeit zu verlaufen scheinen. Wollüstige Schauer erotischer Sehnsucht erfüllen den Raum, der in halber Dämmerung verschwimmt; die verzückte Ekstase einer überhitzten Phantasie und die starr orthodoxe Kirchlichkeit, die in der monumental gereckten Linie der knienden Nonnen, in strenger Handhaltung und Geste sich äußert, fließen ineinander. Durch die Raumgliederung ist organisch der Blickpunkt der Szene auf die Gestalt der visionären Frau in der Mitte konzentriert.

* * *

Hindemiths »Mörder, Hoffnung der Frauen« (Dichtung von Kokoschka) verlangt eine Szene, die die stark symbolische, sich in Dunkel hüllende Problematik der Geschlechter konzentrisch zusammenfaßt, damit die Handlung, deren Sprache und Pantomimik durch Hindemiths Musik erst Bedeutung erhält, verständlicher wird. Der Schauplatz ist eine belagerte Festung im Altertum. Rhythmisch schwingende, sich in der Tiefe verlierende Diagonalen werden durch zwei gigantisch ragende Mittelpfeiler gebunden, die ich so anlegte, daß alle Szenen im Brennpunkt des Bildes spielen konnten. Denn die Stufen waren Torverschluß und Zugbrücke zugleich, und für den Turm waren zwei Gitter als vorderer Abschluß an den Pfeilern hervorgezogen. Durch diese starke Betonung der Mitte werden die scheinbar chaotisch den Raum aufteilenden Linien Ausstrahlungen der agierenden Figuren. Denn diese und das Licht fassen konzentrisch alles zusammen, um wieder mit der von Glut und Blut gefüllten Atmosphäre und den sich aufbauenden Akkorden harmonische Auflösung zu finden. Die Farbe des Bildes durchlief alle Skalen von orange, rot-braun und violett-schwarzen Tinten. Das von der Mitte nach links, rechts und hinten ansteigende Podium erzwang die gleiche rhythmische Bewegung der stark mitwirkenden Chormassen.

* * *

Die richtige Gliederung des Bühnenbodens ist überhaupt eine der wichtigsten Aufgaben des Regisseurs oder Bühnenmalers. Ihm darf auch das rein Regiemäßige der Inszenierung kein Buch mit sieben Siegeln sein. Er muß zum mindesten eine latente Regiebeanlagung besitzen.*) Denn sonst wäre er nur Illustrator, der lediglich den dekorativen Rahmen liefert, und nicht Gestalter des Szenenraums, der aus der Regievision heraus schöpferisch alle Möglichkeiten und Bedingungen seelischer und körperlicher Art, die in der Dichtung schlummern, herausholt.

Die Tätigkeit des Bühnenbildners verlangt entsagungsvolles Eingehen auf die Intuitionen des Dichters oder Komponisten, und jedes zu starke Betonen der persönlichen Eigenart kann der Inszenierung direkt gefährlich werden. Man kann schwere Bedenken nicht unterdrücken, wenn Theaterleiter oder Regisseure bühnenfremden oder zu wenig auf diesem Gebiet orientierten Künstlern Entwürfe zu Ausstattungen anvertrauen, wie dies leider sehr häufig in letzter Zeit bei Mozart geschehen ist. Es ist gewiß berechtigt, Künstlerpersönlichkeiten für das Theater zu interessieren, das ja lebendiger Zeitspiegel sein soll, und bei Verdi, im Ballett oder in der Pantomime mag das eine sehr willkommene Abwechslung sein, jedoch bei Mozart sollten derartige Experimente unterbleiben. Die Gestaltung der naiven und doch so sinnenreichen Welt Mozarts ist nur einem Künstler möglich, der weder modisch noch historisch gebunden ist und der Mozart nicht nur als Vorwand für schwelgerische Ausstattungskünste auffaßt.

Solange der Regisseur nicht sein eigener Maler, oder der Maler nicht sein eigener Regisseur ist, wird die Inszenierung einer Oper wohl immer eines der schwierigsten Probleme der ganzen Theaterkunst bleiben. Überragende Persönlichkeiten, universale Malerregisseure traten bis jetzt nur in vereinzelten Fällen auf, und so wird es wohl auch in Zukunft bleiben, da im allgemeinen die geistigen und physischen Fähigkeiten eines Menschen nicht stark genug sind, um auf die Dauer den enormen Anforderungen gewachsen zu sein. Eines von beiden wird stets zuungunsten des anderen zurücktreten müssen. Nur Menschen, die geistes- und seelenverwandt sind, können in selbstloser Hingabe und gemeinsamer Arbeit das erreichen, was man sich unter einem Gesamtkunstwerk der Oper vorstellt.

---

*) Der Verfasser dieses Artikels hat im Rahmen von Festspielaufführungen in Baden-Baden die Opern: »Aida« (Dirigent Otto Lohse), »Zauberflöte« (Dirigent Fritz Busch), und die Schauspiele: »Was ihr wollt« und Vollmöllers »Turandot« selbst in Szene gesetzt.

ZUR ENTWICKLUNG DER STUTTGARTER OPER (von 1920 bis 1924)

VON

OTTO ERHARDT-STUTTGART

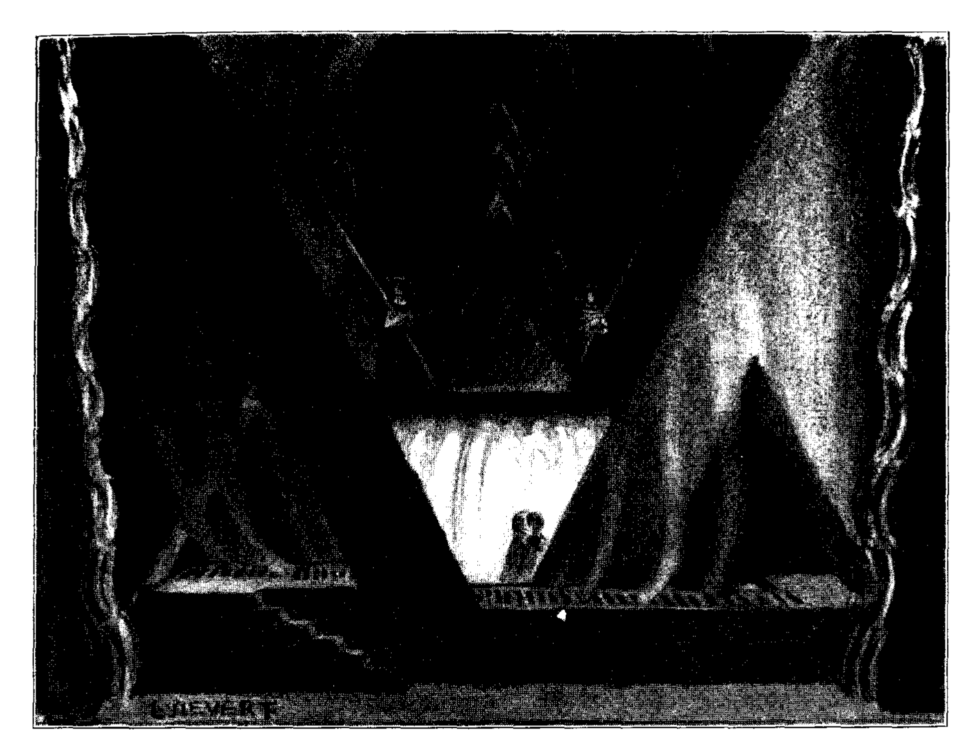
Überlieferung verpflichtet! Die Oper hat in der württembergischen Landeshauptstadt nicht nur von jeher in besonderem Ansehen gestanden, sondern nannte noch bis in die Zeit, da der Weltkrieg über Europa hinwegtobte, ein geradezu illustres Ensemble ihr eigen, ein Ensemble,*) mit dem bei zielbewußter, ruhiger und von pekuniären Erwägungen unabhängiger Arbeitsmöglichkeit wirklich Hervorragendes zu erreichen war.

Als nach der dem Theater im allgemeinen nicht zuträglichen Übergangsperiode 1918/20 die Staatsregierung auch den Wiederaufbau des ehemaligen königlichen Theaters zu ihrer Aufgabe erkor, sah sich besonders die Opernleitung außerordentlich schwierigen Aufgaben gegenübergestellt. Galt es doch nicht nur die Bildung eines neuen Ensembles zu betreiben, nachdem eine Reihe glänzender Kräfte nach Wien, Berlin und München weggelockt war, sondern auch die Kunstgattung, die mit dem Sammelnamen »Oper« bezeichnet zu werden pflegt, auf eine überhaupt neue Grundlage zu stellen. Man sah sich veränderten gesellschaftlichen Anschauungen, man sah sich neuen Gesellschaftsschichten, man sah sich einer neuen Einstellung zur Bühnenkunst gegenüber. Wie, äußerlich genommen, das einstige Theaterabonnement abbröckelte, so mußte auch von innen heraus ein neues Verhältnis zu Oper und Drama gefunden werden. War früher lediglich das künstlerische Interesse maßgebend, so trat jetzt das Soziologische mitbestimmend in den Vordergrund. Sollte das neue Theater mehr werden als eine bloße Unterhaltungsstätte, so durfte das ethische Moment der Erziehung sich neu formierender Gesellschaftsschichten zum Erfassen eines Bühnenkunstwerks nicht außer acht gelassen werden. Für die Leitung eines Theaters, das den Anspruch erhob, als Kultureinrichtung gewertet zu werden, mußte sich mit diesen Erkenntnissen die Aufstellung eines festen Planes als Notwendigkeit ergeben.

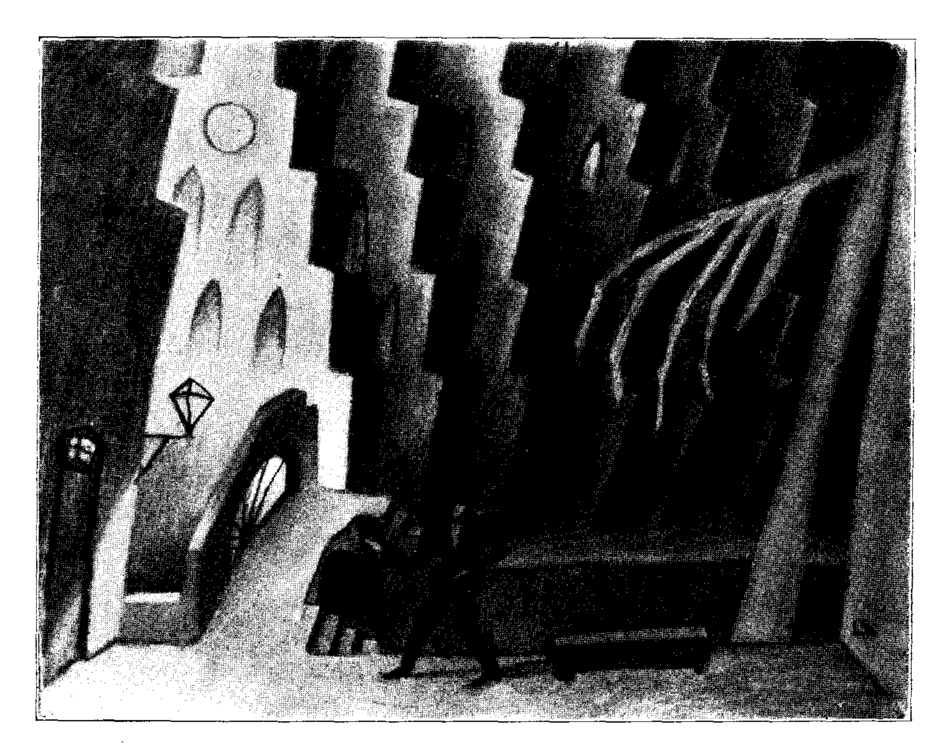
Auf die Oper angewendet konnte ein solcher Plan eigentlich nur aus der Anschauung entstehen, den Kunstbesitz des eigenen Volkes zu sichten und ihn auf der Bühne lebendig zu machen. Mit einem Wort: war der Opernspielplan der Vorkriegszeit und, leider auch der Kriegszeit, vorwiegend international eingestellt, so mußte jetzt der Weg gefunden werden, einen deutschen Opernspielplan zu begründen und praktisch durchzuführen.**) Denn im

*) Es braucht nur an die Namen Wildbrunn, Onegin, Oestvig, Helgers, Meader erinnert zu werden. Generalmusikdirektor war (bis 1918) Max von Schillings, dann (bis 1922) Fritz Busch, seit 1923 Carl Leonhardt; Oberregisseur Gerhäuser (bis 1917), Hörth (bis Anfang 1920), Erhardt (seit 1920).

**) Vgl. meine Abhandlung »Zur Gestaltung des deutschen Opernspielplans« in der »Musik« (November 1914).



Mozart: Die Zauberflöte. Feuer- und Wasserprobe

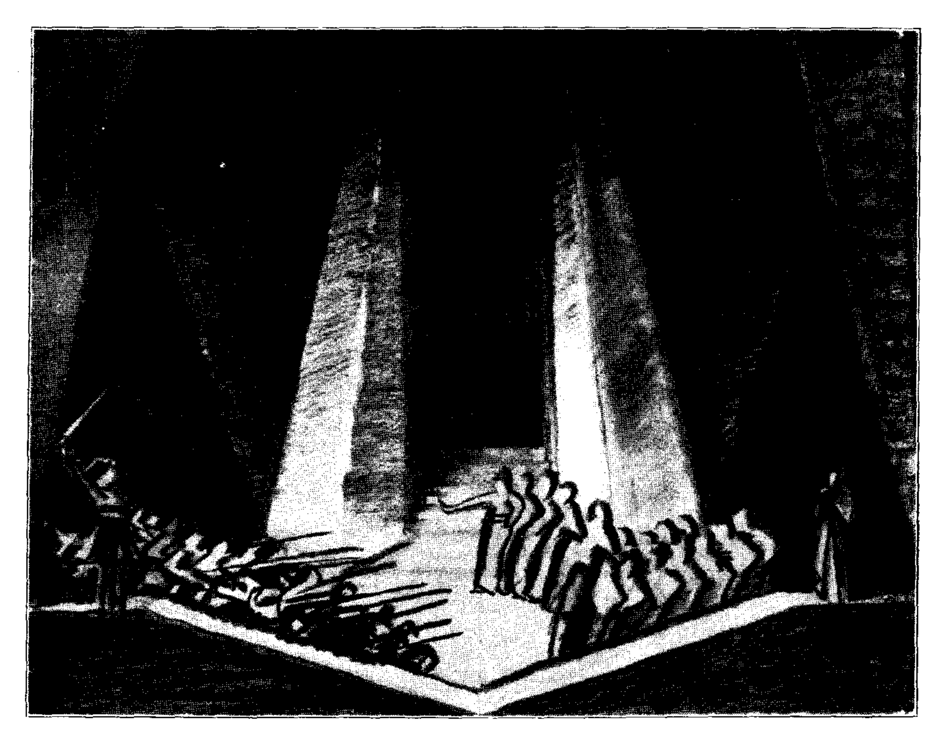


Korngold: Die tote Stadt. Zweiter Akt

Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert



Hindemith: Sancta Susanna



Hindemith: Mörder, Hoffnung der Frauen

Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert

Gegensatz zum 17. und 18. Jahrhundert, die die Herrschaft der italienischen und französischen Oper brachten, vollzog sich im 19. Jahrhundert durch die Entwicklung der Oper zum musikalischen Drama ein völliger Umschwung, der auch die vorwagnerische Oper, ja sogar die Opernwelten Glucks und Mozarts in ganz neuem Licht erscheinen ließ. Ein kaum geahnter, unerhörter Reichtum nationaler Opernliteratur entdeckte sich gleichsam von selbst neu. Die Aufgabe einer sich ihrer vornehmsten Pflicht bewußten Opernleitung mußte es sein, diesen Schatz auszumünzen. Man darf sagen, daß die Verantwortlichen in Stuttgart sich über diese Aufgabe von vornherein klar waren. Als im Frühjahr 1920 die Richtlinien des künftigen Spielplans festgelegt wurden, herrschte Einmütigkeit im strategischen Vorgehen. Selbstverständlich durften dabei lediglich künstlerische Gesichtspunkte vertreten werden. Ein Theater darf nur Theaterpolitik treiben, von Parteipolitik darf kein Hauch in seinem Organismus zu verspüren sein.

Als Ergebnis einer nun beinahe vierjährigen unermüdlichen und unentwegten künstlerischen Arbeit aus jener Grundeinstellung heraus ist festzustellen, daß die Stuttgarter Oper wohl mit den kulturell bedeutungsvollsten Opernspielplan unter den führenden Opernbühnen aufzuweisen hat, wie ihn ähnlich einmal München, solange Bruno Walter Opernchef war, einige Spielzeiten hindurch zu halten vermochte. Das will nicht nur heißen, daß, dem Publikumsgeschmack entgegen, sogenannte »beliebte« Werke wie »Mignon« und »Margarete«, die innerhalb des französischen Repertoires durchaus am Platze sind, daß nicht nur sämtliche Meyerbeer-Opern (diese vielleicht zu streng) verbannt wurden und Puccinis in Berlin z. B. den Spielplan manchmal überwucherndes Opernwerk auf ein erträgliches Maß beschränkt blieb, sondern, was mehr bedeutet, auch jede Einseitigkeit vermieden wurde, damit das Publikum, von einsther an jene Süßigkeiten gewohnt, bei der neuen herberen Richtung ebenfalls auf seine Rechnung kommen mußte.

Der erste bedeutende Opernerfolg der neuen Ära war die Aufführung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«, nachdem Neuinszenierungen des »Fidelio« und des »Wildschütz« nach ganz verschiedenen Auffassungen hin eine bis dahin nicht gekannte Zugkraft drei Jahre hindurch ausübten. Daß ein modernes, kompliziertes Musikdrama von den Ausmaßen und den geistigen Anforderungen des Pfitznerschen Lebenswerkes in zwei Spieljahren fünfundzwanzigmal vor ausverkauften Häusern gegeben werden konnte, war in Stuttgart seit mehreren Jahrzehnten nicht vorgekommen. Dieser künstlerische und Publikumserfolg ermutigte die Leitung, etwas zu wagen, was noch keine Opernbühne unternommen hatte: das gesamte dramatische Schaffen Pfitzners in einem geschlossenen Zyklus zusammenzufassen und festlich vorzuführen. Nachdem (im März 1921) »Die Rose vom Liebesgarten« ihre denkwürdige Stuttgarter Erstaufführung erlebt hatte, nachdem »Das Christelflein« schon Weihnachten 1920 durch den verschneiten Märchen-

wald und durch die Stube des kranken Trautchen getanzt war, fehlte nur noch (da »Das Käthchen von Heilbronn« vom Schauspiel übernommen wurde) »Der arme Heinrich«, der im November 1922 neuinszeniert mit einer Besetzung, die der Komponist selbst als ideal und bis dahin nur erträumt bezeichnet hat,*) herauskam und den Zyklus zur schönen erlebnisreichen Tat werden ließ. Es hieße jedoch den Tatsachen widersprechen, wollte man aus dieser liebevollen Pflege eines bis dahin von der deutschen Bühne meist Verkannten und Mißhandelten etwa den Schluß ziehen, die Stuttgarter Oper sei ein Pfitzner-Theater (ähnlich wie man der Wiener Staatsoper den Beinamen »Richard Strauß-Theater« hat geben wollen). Um bei der nachwagnerischen Epoche zu bleiben: Richard Strauß behauptete sich mit »Salome« und dem »Rosenkavalier«, der mehrfach neueinstudiert und umbesetzt wurde; »Elektra« erschien neueinstudiert in fast durchgehend neuer Besetzung. Das Kleinod der »Ariadne auf Naxos« wurde sorgsam gehütet — ist doch die Stuttgarter Bühne die einzige, die an der köstlichen Urfassung des Werkes festhält, da sie über die dazu nötigen Schauspielkräfte verfügt — und wiederaufgenommen, die dichterisch problematische »Frau ohne Schatten« 1923 zur Erstaufführung gebracht. (»Intermezzo« ist für 1925 bereits erworben.) Franz Schreker konnte seinen »Schatzgräber« neueinstudiert sehen und fand mit seiner neuesten Oper »Irrelohe« in Stuttgart die erste Wiedergabe im unbesetzten Deutschland, also eine Art Uraufführung. Humperdinck wird mit »Hänsel und Gretel« und den »Königskindern« gepflegt, d'Albert wenigstens mit »Tiefland« zu halten gesucht. Kloses dramatische Sinfonie »Ilsebill« neu zu beleben und dem neuen Publikum näherzubringen als dem Theaterabonnenten der Vorkriegszeit,**) gehört ebenso zu den Absichten der Opernleitung, bei denen sie mit dem Herzen beteiligt ist, wie die Wiederaufnahme der drei neudeutschen Musikkomödien: Götzens »Der Widerspenstigen Zähmung«, Cornelius' »Der Barbier von Bagdad«, Hugo Wolfs »Corregidor«,***) und die Einverleibung von Thuilles Märchenoper »Lobetanz«. Innerhalb von drei oder vier Jahren allerdings können alle diese Wünsche nicht Erfüllung werden, wenn man bedenkt, daß auch die ältere Oper Rechte auf Auffrischung und Neuprägung erheben kann. Hierbei mußte für Stuttgart in erster Linie Mozart in Betracht kommen, nicht nur weil die Leiter als glühende Mozarteaner in der Bewegung der Mozart-Renaissance an erster Stelle standen, sondern weil das Landestheater in seinem Kleinen Haus eine ideale Pflegestätte, weil es dank Pankoks Bemühungen besonders im dritten Akt des »Figaro« und in »Cosi fan tutte« vorbildliche Bühneneinrahmungen für das Gesamtkunstwerk des Operngenies des 18. Jahrhunderts sein eigen nennt, Bühnenausstattungen, um die es auch größte Theater beneiden. Zu den fünf Meisteropern Mozarts kamen als Neuerscheinungen die Jugendwerke

*) Ritter, Rehkemper, Paulus, Bender, Blomé.
**) Neuinszenierung 1924 — inzwischen schon siebenmal erfolgreich aufgeführt.
***) Neueinstudierung in eigener Bühneneinrichtung 1921.

»Bastien und Bastienne« und »Die Gärtnerin aus Liebe«, und so konnte zu Beginn der Spielzeit 1923/24 ein Mozart-Zyklus mit sieben Stücken gezeigt werden. Wurde mit der Erneuerung Glucks durch die bedeutsame Aufführung der »Alkestis« ein Anfang gemacht, so stellte sich das Landestheater als erste Opernbühne (nach den Händel-Spielen in Göttingen) an die Spitze der nachher mächtig um sich greifenden Händel-Renaissance und gab der »Rodelinde« im August 1922 gleich zwei Inszenierungen, im Kleinen Haus dem modernen Kunstgefühl gemäß, im noch kleineren des Ludwigsburger Schloßtheaters sich an die historische Art des Barock anlehnend. Mit »Rodelinde« erzielte die Stuttgarter Oper tiefen Eindruck bei den Internationalen Festspielen in Zürich im Sommer 1923.*) Um einigermaßen zur Vollständigkeit dieses Überblicks zu gelangen, bei dem Lortzing (mit vier Werken), Marschner (»Hans Heiling«),**) Wagner, der mit elf Werken von »Rienzi« bis zum »Parsifal« nach wie vor den Spielplan beherrscht, trotzdem einige Überfortschrittler ihn gar zu gern als überwunden fallen lassen möchten, und die »übernationalen« Meister Bizet und Verdi, letzterer mit sieben Opern, nur gestreift werden können, muß noch Carl Maria von Weber Erwähnung finden, dessen unverwüstlicher »Freischütz« seit der Neuinszenierung des 18. Juni 1921, im Gegensatz zur leidigen Gepflogenheit mancher anderen Bühnen, bei jeder Aufführung aufs liebevollste betreut wird, von dem aber auch »Oberon« (nicht mehr in der entstellenden Wiesbadener, sondern in der stilgerechten Mahlerschen Einrichtung) und »Euryanthe« (in einer glücklichen, die Originalpartitur nicht antastenden Fassung von Erich Band) dem Spielplan wieder eingefügt wurden, so daß, da die nachgelassenen »Drei Pintos« 1920 erstaufgeführt waren, auch das dramatische Gesamtwerk Webers seiner ersten geschlossenen Bühnendarstellung (ein Kuriosum für Deutschland!) entgegensehen darf.

Ergab sich bereits bei der Übersicht über die ältere Oper eine Beziehung zur Dramaturgie, so wird diese Disziplin, die für das musikalische Drama noch in ihren Anfängen steckt, aber von Stuttgart aus weiterwirkende Anregungen erfuhr, akut bei dem Kapitel der Uraufführungen. Auf diesem Gebiet hat Stuttgart, was die Oper anbetrifft, noch nicht die nötige Initiative entwickeln können. Immerhin bleibt das Wagnis bestehen, die Einakter Hindemiths zur Diskussion gestellt, bleibt das Verdienst, den »Boris Godunoff« zuerst und vor Berlin, Dresden und Frankfurt in einer aufsehenerregenden Aufführung gebracht zu haben, sind »Thamar« von Mauke und »Der Hochzeiter« von Bleyle, »Casanova« von Kusterer und »Der Geiger von Gmünd« von Presuhn zu verzeichnen.***) Als Uraufführung im weiteren Sinne, eben in Verbindung

*) Im Oktober 1924 wurde auch Händels »Julius Caesar« zur Erstaufführung gebracht (bisher 8 Aufführungen).

**) »Der Vampyr« ist im Juni 1924 musikalisch und szenisch von Hans Pfitzner neu einstudiert worden mit Heinrich Rehkemper in der Titelpartie.

***) Für Anfang 1925 wurde *James Simons* Oper »*Frau im Stein*« (Dichtung von Rolf Lauckner) zur Uraufführung vorbereitet, die dem Theater einen Erfolg brachte. Zur Uraufführung für 1925 erworben wurde »Achilles auf Skyros« von Egon Wellesz.

mit der Operndramaturgie als Schatzgräberin der Literatur, darf man aber auch die ersten Darstellungen der Schubertschen Singspiele »Der treue Soldat« und »Die Weiberverschwörung« (Lauckner — Busch), der »Alkestis« in einer völlig neuen Übersetzung und Wiederherstellung der italienischen Originalpartitur (Hermann Abert), der »Euryanthe« (Band) und des »Eugen Onegin« (Felix Wolfes) ansehen, da sie das Bestreben zeigen, auch in bezug auf die Form neue und noch nicht beschrittene Wege einzuschlagen.

Das gleiche gilt von der Inszenierungsmethode. Das Württembergische Landestheater befreite sich als eines der ersten ehemaligen Hoftheater von dem überladenen Ausstattungsprunk und der äußerlichen Plastik der vorhergehenden Epoche und suchte neuen Arten räumlicher und stilisierender Gestaltung des Bühnenbildes und des Kostümlichen mit den Mitteln der modernen Bühnentechnik Eingang zu verschaffen. So wurde die Projektion als künstlerisches Hilfsmittel in Stuttgart zuallererst auf die Oper angewendet (Rheingold, Die Vögel, Oberon u. a.). Man ließ sich nur vorübergehend von Modeströmungen der Malerei (Kubismus, Expressionismus) beeinflussen, sah vielmehr den richtigen Weg darin, für jede Oper dem ihr innewohnenden Stil gemäß auch die stilgerechte äußere Bühnenform zu finden. Wenn hierbei nicht alles zur Vollendung gedeihen konnte, so ist das aus dem Zwiespalt, der jeder Übergangsperiode eigen ist, zu erklären. Andererseits ist bei einigem guten Willen eine Fülle des Gelungenen zu registrieren. Hervorgehoben seien u. a. »Alkestis«, »Bastien und Bastienne«, »Carmen« (4. Akt) *), »Das Christelflein«, »Euryanthe«, »Fidelio«, »Der Freischütz«, »Hans Heiling«, »Götterdämmerung« (Gibichungenhalle), »Der arme Heinrich«, »Oberon«, »Rienzi«, »Der Schatzgräber«. Neben dem unermüdlich schaffenden Felix Cziossek, der im Verein mit Ernst Pils und Fritz Hansing die meisten Opern ausstattet, und Bernhard Pankok, der außer Mozart auch Pfitzners »Palestrina« und Braunfels' musikalischer Komödie »Don Gil von den grünen Hosen« den kostbaren Rahmen schuf, wurden von der Opernleitung auch außerhalb des Theaters stehende Maler und Architekten zugezogen, so Oskar Schlemmer, Erich Thum, August Babberger (Entwürfe zum »Fidelio« für die Bühne des Uhland-Baues in Mühlacker), Willy Preetorius, Karl Wilhelm Ochs, von denen einige dadurch zum ersten Male mit der Bühnenkunst in lebendige Berührung kamen.**)

Die Hauptsorge jedoch mußte die Bildung eines neuen Ensembles bleiben, das befähigt war, seiner in Stuttgart harrenden vielseitigen Aufgaben gerecht zu werden, und zu einer Stilgemeinschaft herangezogen werden konnte. Hier lagen auch die meisten Schwierigkeiten: denn einmal ist Stuttgart keine letzte, sondern nur eine vorletzte Station der Bühnenlaufbahn (als deren Ziel Wien,

*) Eine völlige Neuinszenierung ist in Vorbereitung, zum Gedächtnis an die vor 50 Jahren gewesene Uraufführung.

**) Zu Kreneks »Zwingburg« wird Willy Baumeister das Bühnenbild schaffen.

Berlin, München und Dresden gelten); dann aber winkten auch verlockende Gastspielangebote ins neutrale und sogar ehemals feindliche Ausland, die besonders zur Zeit unseres Valutatiefstandes die Köpfe und Gemüter von Sängerinnen und Sängern erhitzten und verwirrten. Die Stuttgarter Oper blieb merk- und denkwürdigerweise viel länger von schwereren Störungen verschont und nannte noch zu einer Zeit ein einigermaßen vollständiges Ensemble ihr eigen, da an jenen sonst bevorzugteren Bühnen bereits ein Gastspielbetrieb ausgedehntester Art das angestammte Ensemble ersetzen mußte.*) In dieser Beziehung wurde während der Spielzeit 1921/22 sogar ein Rekord erreicht: es wurde ein Spielplan mit fünfzig verschiedenen Werken und etwa dreihundert Vorstellungen so gut wie ohne Aushilfsgäste, dafür aber durch gleichwertige Doppelbesetzung der meisten Partien (was eine ungeheure Mehrbelastung der Probenarbeit bedeutet!) reibungslos und mit allen Bindungen der Theatergemeinde, die 21 Opern je achtmal zu beanspruchen hatte, der u. a. achtmal der »Tristan«, achtmal »Die Meistersinger«, neunmal der »Palestrina«, siebenmal der »Falstaff«, außerdem noch »Die Vögel«, »Die Rose vom Liebesgarten«, »Cosi fan tutte«, »Othello«, »Ariadne auf Naxos« und »Der Corregidor« zu geben waren, durchgeführt.

In der letzten Zeit droht aber auch das Stuttgarter Ensemble sich zu lockern und auseinanderzufallen und damit die Höhe der Oper zu gefährden. Wertvolle, im Ensemble fest verwurzelte Kräfte hat oder mußte man ziehen lassen, ohne für sie gleichwertigen Ersatz zur Hand zu haben. Das mußte zu einer schmerzlichen Unterbrechung der Aufbauarbeit und zu einer hoffentlich vorübergehenden Einschränkung des vielseitigen Spielplans führen. Ein Operntheater aber kann nur dann gedeihen und seine künstlerische Sendung im kulturellen Sinne erfüllen, wenn es angemessen bezahlte erste Kräfte und daneben den geeigneten Nachwuchs besitzt, die zu einer Gemeinsamkeit des Gesangs- und Darstellungsstils zusammengeschlossen werden können.**) Mögen sich die Verantwortlichen in Staat und Stadt dieser Erkenntnis rechtzeitig und in vollem Umfang bewußt werden, damit der Stuttgarter Oper ihr hoher Stand und Ruf erhalten bleibe, damit durch sie künstlerische Wirkungen vermittelt werden können, die zur festlichen Erhebung und zur Zusammenfassung der neuen Gesellschaftsschichten zu einer Volksgemeinschaft auch auf dem Gebiete der musikdramatischen Kunst emporführen.

---

*) Es können an dieser Stelle nicht alle Namen aufgezählt werden. Hervorgehoben seien wenigstens: die Tenöre Ritter, Soot, Windgassen, der Buffo Lohalm, die Baritonisten Faßbinder, Rehkemper, Rode, Scheidl, neuerdings wieder Weil, die Bassisten Eckard, Fritz, der Alleskönner Swoboda, die Hochdramatische Blomé, die lyrische Soubrette Bender, die Charakterdarstellerin Ellmenreich, die Stilsängerin Glehn, die Koloratursängerin Heyne-Franke, der Mezzosopran Kindermann. — Daß aber auch junge Kräfte als Nachwuchs erfolgreich herangezogen und der Reife entgegengeführt werden, mögen die Namen Forbach, Jungkurth, May, Oberländer, Nolte, Paulus, Scharf, Schätzler beweisen.

**) Inzwischen wurde der Württembergischen Hochschule der Musik eine *Opernschule* angegliedert, die der Leitung des Verfassers anvertraut wurde, und die sich die systematische Ausbildung des Nachwuchses für Südwestdeutschland zum Ziel gesetzt hat.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

ACHT UHR ABENDBLATT (23. Januar 1925, Berlin). — »Der Beginn der Dirigentensaison in Neuyork« von *Jean Pitts.* — (3. Februar 1925). — »Belcanto« von *Siegmund Pisling.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (25. Januar 1925). — »Musikalische Grundsätze« von *W. D.* — (Nr. 39, 21. Februar 1925). — »Beethoven als ›Kapitalist‹« von *Max Unger.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 90 (22. Februar 1925). — »Neue Sprechmaschinen und Schallplatten« von *Karl Westermeyer.* — »Die Musik im Kabarett« von *E. Mauck.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (15. Februar 1925, Berlin). — »Die musikalische Relativitätstheorie« von *Eugen Tetzel.*

DIE ZEIT (23. Januar 1925, Berlin). — »Wesensformen der Musik«. Ein Vortrag von Paul Bekker, beleuchtet von *Alfred Schattmann.* — (27. Januar). — »Kritische Experimentalmusik« von *Heinz Pringsheim.* — (22. Februar). — »Der Beruf des konzertierenden Künstlers« von *Rudolf Cahn-Speyer.* — »Die Briefe Gustav Mahlers« von *Heinz Tießen.*

FRANKFURTER ZEITUNG (21. Januar 1925). — »Skrjabins Lichtklavier« von *Oskar v. Riesemann.*

FRÄNKISCHER KURIER (18. Januar 1925, Nürnberg). — »Die Oper in Rußland« von *Julius Kapp.*

GERMANIA Nr. 81 (18. Februar 1925, Berlin). — »Physiologie des Kunstgesanges« von *E. Mauck.*

KARLSRUHER TAGEBLATT (7. Februar 1925). — »Oper und menschliche Stimme« von *Anton Rudolph.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (22. Januar 1925). — »Das Geheimnis musikalischer Wirkungen« von *Ernst Barthel.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (17. Januar 1925). — »Entwicklung neuer Musik« von *Fritz Valentin.*

NEUE FREIE PRESSE (1. Februar 1925, Wien). — »Kunstgespräch mit Fritz Kreisler« von *Louis P. Lochner.*

NEUES WIENER JOURNAL (19. Januar 1925). — »Wunderkinder« von *Alfred Fischhof.*

REGENSBURGER ANZEIGER (22. Januar 1925). — »Die deutsche Oper in den vier letzten Jahren« von *Heinz Hakemeyer.*

SÜDDEUTSCHER MUSIKKURIER (Fränkischer Kurier) (5. Februar 1925, Nürnberg). — »Zum Problem der Oper« von *Max Ettinger.*

VOSSISCHE ZEITUNG (24. Januar 1925, Berlin). — »Musik in Paris« von *Egon Wellesz.* — (27. Januar 1925). — »Das Orchester auf der Zunge« von *Munkepunke.* — (31. Januar 1925). — »Einiges von der h-moll-Messe« von *Siegfried Ochs.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 5—8 (Januar-Februar 1925, Berlin). — Fortsetzung des Aufsatzes »Kritik als kulturphilosophisches Problem« von *Martin Friedland.* — »Luftige Gebilde« von *Heinz Pringsheim.* — »Über Klavierspiel« von *Gerh. F. Wehle.* — »Schenkers Urlinie« von *Paul Carrière.* — »Der Januskopf der Moderne« von *Robert Hernried.* — »Richard Wetz« von *Kurt Engelbrecht.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 395, 396 (20. Januar, 5. Februar, Berlin). — »Das Wesen des deutschen Volksliedes« von *Fritz Stege.* — »Die Tonbildung auf dem Klavier« von *Leonid Kreutzer.*

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Januar 1925, Berlin). — »Großherzog Alexander und Richard Wagner« von *Armin Tille.*

DER DEUTSCHEN-SPIEGEL Nr. 4 (23. Januar 1925, Berlin). — »Das Ende der deutschen Tonkunst?« von *S. D. Gallwitz.*

DIE MUSIKERZIEHUNG II. Jahrg., Nr. 1 (Januar 1925, Dortmund). — »Musikalische Volksbildung durch Singschulen« von *Albert Greiner.* — »Vom Sinn der Musikerziehung« von *Walter Kühn.*

DIE MUSIKWELT V. Jahrg., Nr. 2 (Februar 1925, Hamburg). — »Gerhard von Keußler« von *Paul Nettl.* — »Gerhard v. Keußlers ›Zebaoth‹« von *Ferdinand Pfohl.* — »Gerhard v. Keußler

als Liederkomponist« von *Hans F. Schaub.* — »Zu Keußlers d-moll-Sinfonie« von *Paul Nettl.* — »Das Problem der Rangordnung bei Nietzsche und die höchste Stufe derselben: der dionysische Mensch« von *Friedrich Würzbach.* — »Musikunterricht« von *Gerhard v. Keußler.* — »Dr. Wilhelm Reinecke« von *Adolf B. Oeckler.*

DIE STIMME XIX. Jahrg., Nr. 5 (Februar 1925, Berlin). — »Organische Deutung des Gesangstones« von *Robert Handke.* — »Die Textverteilung auf die Atemzüge in einem zusammenhängenden Lesestück« von *Adolf Moll.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Nr. 21, 22 (5. und 20. Februar 1925, Dortmund). — »Die Prüfung der musikalischen Begabung« von *Wilhelm Heinitz.* — »Jugend und Musik« von *Edith Weiß-Mann.*

HELLWEG V. Jahrg., Heft 1 (7. Januar 1925, Essen). — »Musikalische Romantik« von *Arnold Schmitz.* — (Heft 2, 14. Januar.) — »Die Legende von der Tonartencharakteristik« von *Max Unger.*

MUSICA SACRA 55. Jahrg., Nr. 1 und 2 (Januar, Februar 1925, Regensburg). — Die Zeitschrift ist nach langer Pause, im Krieg erschien der letzte (54.) Jahrgang, nun wieder erstanden. »Rückblick — Ausblick« von *Jos. Kromolicki.* — »Eine kirchenmusikalische Adventsbetrachtung« von *Wilhelm Widmann.* — »Mozart, Haydn, Beethoven als Kirchenkomponisten« von *Fr. X. Gruber.* — »Die liturgische Herbsttagung in Maria-Laach« von *Hans Baltin.* — »Eine neue Kundgebung Roms in Sachen der Choralbücher« von *P. Wagner.* — »Kirchenmusik und Gesangskultur« von *Ludwig Berberich.* — (Heft 2): »Eitzsches Tonwort und Kirchenchor« von *Markus Koch.* — »Palestrina im 17. und 18. Jahrhundert« von *Karl Gustav Fellerer.* — »Gedanken über die kirchenmusikalische Produktion der Gegenwart« von *Joseph Haas.* — »Domkapellmeister F. X. Engelhart« von *Karl Weinmann.*

MUSIK IM LEBEN, I. Jahrg. Heft 1 (Januar 1925, Köln). — »Musik im Leben. Eine Zeitschrift der Volkserneuerung« von *E. Jos. Müller.* — »Musikalische Verarmung unseres Volkes« von *Karl Storck.* — »Karl Storcks Lebensbild« von *Heinrich Lemacher.* — »Gedanken über Musikpolitik« von *E. Jos. Müller.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH (Februar 1925, Wien). — »Zur Eröffnung der Hochschule für Musik in Wien« von *Joseph Marx.* — »Hindemith« von *Paul Bekker.* Der Autor gibt eine feinsinnige Charakteristik Hindemiths, er zeigt die Quellen auf, aus denen seine Musik entspringt, er setzt seine Musikantenseligkeit in Gegensatz zu Kreneks »spekulativer Abstraktion«, er weiß dem Leser die Persönlichkeit des Komponisten ganz nahe zu bringen. »Hindemith ist eine grundandere Natur, als alle komponierenden Zeitgenossen. Er komponiert überhaupt nicht, er *musiziert.* Er ist eine lebendig gewordene Geige oder eine Bratsche, oder ein Klavier, oder ein Streichquartett, oder eine kleine Trommel. Er schreibt nicht *für* diese Instrumente, er *ist* sie, er verwandelt sich in sie, er lebt durch sie. Es ist dies etwas sehr Merkwürdiges und nicht mit dem üblichen Hinweis auf die praktische Betätigung zu erklären. Der Praktiker kennt die Griffe und Klangmöglichkeiten des Instrumentes, bei Hindemith aber geschieht das innere Produktivwerden aus dem Wesen des Instrumentes. Nicht eines einzelnen, sondern aller möglichen. Hindemith selbst ist Geiger, aber er spielt auch Klavier, er bläst Klarinette, er übt Saxophon. Nicht das Instrument weckt Klangideen, sondern der schöpferische Wille treibt ihn zum Instrument, damit er aber schöpferisch wirken kann, muß er es haben, zwingen, beherrschen, befehligen können.« — »Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg« von *Felix Greißle.* — »Ganymed« ein Tanzgedicht von *Alexander Jemnitz.* — »Die neue Musik und der Abonnent«, ein Kapitel vom Musikhören von *Adolf Weißmann.* Der Verfasser gibt eine Publikumscharakteristik von größter Schärfe und Klarheit. Von dem so großen geistig lahmen Teil des Publikums, ohne auch den anderen Teil, den der Gutwilligen und Interessierten, zu vergessen, sagt er: »Der Abonnent hat mit der Konzertdirektion einen Vertrag geschlossen. Sein Anspruch: prima Ware — pardon Werke in bester Qualität. Er hat das verbriefte Recht auf Genuß. Auf dieses Recht pocht er. Der Dirigent ist patentiert, das Werk ist patentiert; ihm kann nichts passieren. Mit der Überzeugung, daß von Bach bis Strauß anständigerweise alles gut gefunden werden müsse, betritt er die Philharmonie. Da wagt es ein Unpatentierter, ihm entgegenzutreten. Das Schlagwort ›atonal‹ ist zu ihm gedrungen. Schönberg mit seinen fünf Orchesterstücken ist ihm einmal versetzt worden. Strawinskijs ›Sacre du Printemps‹ war der zweite Streich. Er empfindet es als Kriegserklärung. Er setzt sich bereits innerlich zur Wehr.

Daß ein Hörer dem Werk und seinem Schöpfer entgegenkommen, sich auf beide einstellen müsse: dieser Gedanke liegt ihm weltenfern. Er hat nur ein Recht, keine Pflichten. Im Augenblick, wo er auf seinem Platz sitzt, fühlt er sich als Herr über den Mann da oben, sollte der auch Meister sein. Er hat die Macht, ihn abzulehnen, wenn es ihm so gefällt. Achtung vor schöpferischer Kraft kennt er nicht.« — »Der Kampf um die neue Musik« von *Siegmund Pisling*. — »Musikgeschichte als Politikum« von *Wilhelm A. Bauer*. — »Neue Musik in Paris« von *Egon Wellesz*.

MUSIKBOTE I. Jahrg., (Heft Februar 1925, Wien). — »Lieder und Gesänge« von *Otto Siegl*. — »Das Kinderlied« von *-an-*. — »Neuere Violinmusik« von *Joseph Rinaldini*. — »Mozart redivivus?« von *Richard v. Alpenburg*. Autor spricht zuerst über Stil und Wesen unserer ganzen Zeit, schildert gedrängt die Entwicklung, die die Oper über Wagner genommen hat und kommt dann auf die letzten Endes durch Wagners Werke irregeleitete Mozart-Darstellung: »Denn die moderne Opernphantasie seit Wagner arbeitet geradezu aus der ›Kulisse‹ heraus (auch diese wird gleichsam zum Darsteller), rechnet *innerlich* mit der Technik der Bühne. Daher kann ihr auch unter Umständen schon ein kleines, szenisches Mißgeschick ästhetisch zur Katastrophe werden. Mozart könnte man zur Not auf einer Bretterbude spielen.« Am Schlusse seiner Ausführungen führt der Verfasser die Gegensätze des Empfindens, die uns zu Mozart zurückführen müssen, aus: »So führt auch eine forschende Betrachtung der musikalischen Entwicklung aus unserem Standpunkt zu Mozart zurück als dem letzten Meister, dessen Kunst noch ›in der Unschuld‹ des Geistes lebte. Er besitzt in Wahrheit alles, was uns fehlt: seine tiefe Naivität beschämt unsere flache Raffiniertheit, sein reiches Leben unseren ärmlichen Schein, sein geistiges Temperament unsere animalische Aufgeregtheit, seine reine Harmonie unsere Zerrissenheit.«

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVII. Jahrg., Heft 2 (Dezember-Januar 1924/25, Berlin). — »Lilli Lehmann und ihr Künstlertum« von *Curt Brache*.

NEUE MUSIKZEITUNG (1. und 2. Februarheft 1925, Stuttgart). — »Gedanken zur neueren Ästhetik« von *Hermann Keller*. — »Die Sonatenform Beethovens« von *Walter Engelsmann*. — »Karl Holz in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven« von *Walter Nohl*. — »Musik und Moral« von *Erika Kickton*. — »Erfurter Notenschätze« von *Robert Hernried*. — »Zu den Reformbestrebungen in der Geigenpädagogik« von *Hugo Seling*.

PULT UND TAKTSTOCK II. Jahrg., Heft 1 (Januar 1925, Wien). — »Die Mechanisierung der Musik« von *H. H. Stuckenschmidt*. — »Der I. Satz der 8. Sinfonie Bruckners« von *Wolfgang v. Hauenschild*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG, Heft 3—6 (Januar-Februar 1925, Köln). — »Mili Balakirew« von *Dr. v. Westermann*. — »Walter Courvoisier« von *Alfred Burgartz*.

RHEINISCHE MUSIKBLÄTTER II. Jahrg., Heft 1/2 (Januar/Februar 1925, Barmen). — »Jakob Salentin von Zuccalmaglio und die musikalische Akademie zu Schlebusch und Burscheid« von *Adolf Siewert*. — »Zur Honorarfrage« von *Hubert Schnitzler*. — »Staatlich geprüfte und staatlich anerkannte Musiklehrer« von *Gotthold Gumprecht*. — »Wie ich singen lernte« von *Karl Ettlinger*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 3—7 (Januar-Februar 1925, Berlin). — »Ferdinand Löwe« von *Ferdinand Scherber*. — »Paul Ertel« von *Fritz Stege*. — »Bruckner-Schändung« von *Robert Hernried*. — »Jugend und Zukunft in Dänemark« von *Fritz Crome*. — »An allem ist — Rundfunk schuld« von *Max Chop*. — »Sinfonische Musikpflege bei den Siebenbürger Sachsen« von *Ranko Burmaz*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III. Jahrg., Nr. 1 (Januar 1925, Nürnberg-Hildburghausen). — »Nachklänge zum bayerischen evangelischen Kirchengesangvereinstag in Rothenburg o. T.« von *W. Herold*. — »Zur Geschichte des Choralvorspiels« von *August Scheide*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrg., Heft 2 (Februar 1925, Leipzig). — »Gegen die moderne Orgel« von *Erwin Zillinger*. — »Liebt — auf Grund der Zauberflöte — die Frau oder der Mann tiefer und stärker?« von *Alfred Heuß*. — »Der in Brüssel nach zehn Jahren wiedererstandene Wagner« von *Rhenanus*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 5 (Februar 1925, München). — »Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica« von *Josef Reiß*. — »Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschriften« von *Ewald Jammers*. — »Die A-dur-Suite in Friedemann Bachs Klavierbuch« von *Werner Danckert*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 1—7, 65. Jahrg. (Januar-Februar 1925, Zürich). — »Sänger und Musiker« von *Heinrich Krauß.* — »Zur Charakteristik der Tonarten« von *Hans Corrodi.* — »Ein apokryphes Mozart-Requiem?« von *Roderich v. Mojsisovics.* — »Wagner und Nietzsche« von *August Richard.*

DER AUFTAKT V. Jahrg., Heft 1 (Januar 1925, Prag). — »Eine antike Oper aus Ägypten« von *Hermann Reich.* — »Die Grenzen der neuen Musik« von *Erich Steinhard.* — »Melische Tonkunst« von *Josef Matthias Hauer.* — »Negermusik« von *Watson Lyle.* — »Die Harmonika« von *Paul Krasnopolski.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 984 (Februar 1925, London). — »Gresham-Versuche« von *Walford Davis.* — »In Praxis umgesetzte Theorie« von *Hugh Arthur Scott.* — »Liszts Faust-Sinfonie« von *M. D. Calvocoressi.* — *W. F. H. Blandford* setzt seine Studien über das Horn fort mit Betrachtungen über »Das vierte Horn in der Choralsinfonie«.

THE SACKBUT V Nr. 7 (Februar 1925, London). — »Der hohe Sopran« von *Ursula Greville.* — »Der Schrei nach Musik« von *Gordon Craig.* — »Persönlichkeiten, IV. Edgar Varese« von *Kenneth Curwen.* — »Kommt die Sinfonie wieder? Orchestrale Zeichen und Wunder« von *Lawrence Gilman.* — »Internationale Wettbewerbe« von *John Graham.* — *Cyrill Scott* setzt seine Abhandlung über »Den Einfluß der Musik auf Charakter und Moral« fort mit einem Aufsatz über »Chopin, die Präraphaeliten und die Frauenemanzipation«. — »Der Zweck von Kunst und Künstlern« von *Eva Mary Grew.*

THE CHESTERIAN VI/44 (Januar-Februar 1925, London). — »Nochmals La Fayette und Maria Felicia Malibran« von *Carl Engel.* (Nach unveröffentlichten Briefen.) Von elf in der Kongreßbibliothek gefundenen Briefen des Generals La Fayette sind neun an die Malibran gerichtet. Der erste vom 30. November 1830, der letzte vom 10. Februar 1834. Alle, bis auf diesen letzten, von seiner eigenen Handschrift. Dieser drei Monate vor seinem Tode geschrieben, ist diktiert, enthält aber die eigenhändige Nachschrift: »Beunruhige Dich nicht über mich; bald werde ich wieder wohl sein«. Verfasser veröffentlicht vorläufig Auszüge aus den ersten sechs Briefen, die vollständig in der nächsten Nummer abgedruckt werden sollen. Sie werden dazu beitragen, bisherige Irrtümer in den Biographien der Malibran richtig zu stellen. Übrigens war die Malibran 51 Jahre jünger als der General. — »Puccini, der zweite Giacomo« von *Walter Kramer.* — Vergleich zwischen der Stellung, die Meyerbeer und Puccini während ihres Lebens und im Augenblick ihres Todes im Repertoire der internationalen Opernbühnen und in der Schätzung ihrer Zeitgenossen eingenommen haben. — »Sergei Liapunoff« von *Rosa Newmarch.* — »Pulcinella und Maese Pedro« von *Adolfo Salaza.* Parallele zwischen Strawinskij und De Falla.

THE LEAGUE OF COMPOSERS REVIEW II. Jahrg., Nr. 1 (Januar 1925, Neuyork). — »Neue spanische Musik« von *Leigh Henry.* — »Moderne Verbeugung vor der Doktrin« von *William Henderson.* — »Schönbergs Opern« von *Paul Stefan.* — »Ravel und die französische Schule« von *Roland Manuel.*

LA REVUE MUSICALE VI. Jahrg., Nr. 4 (Februar 1925, Paris). — »Die Wiederholungen des ›Triomphe de l'amour‹ in Saint Germain en Laye« (21. Januar 1681) von *André Tessier.* — »Die Musik und die chinesischen Philosophen« von *Louis Laloy.* — »Giulio Caccini« von *R. Marschal.* Eine auf Fortsetzung berechnete ausführliche Würdigung des unter dem Namen Giulio Romano bekannten Sängers und Komponisten (1550—1618), dessen Gesangschule (Nuove musiche) noch heute nicht vergessen ist. — »Die formale Übereinstimmung der klingenden Sprache und des Gedankens« von *Rémond Petit.* — »Über ein Zwischenspiel von Molière« von *Xavier de Courville.* Betrifft die Serenade Polichinells unter dem Fenster der Toinette im Eingebildeten Kranken.

MUSICA D'OGGI VII. Jahrg., Nr. 1 (Januar 1925, Mailand). — Das Heft wird eingeleitet durch eine bedeutende Rede, die *Ildebrando Pizetti* vor den Schülern des Mailänder Konservatoriums gehalten hat. — »Das Intermezzo von Richard Strauß« von *Adolf Weißmann.* — »Erster Beitrag für eine Biographie von Nicola Fago« von *Eugen Faustini-Fasini.* Verfasser will den Nachweis bringen, daß Fago in der Musikgeschichte, besonders in der deutschen, durchaus falsch beurteilt ist. Sogar die biographischen Daten sind falsch, es ist ihm gelungen, aus dem Taufregister festzustellen, daß er am 19. Januar 1676 geboren ist.

IL PIANOFORTE VI. Jahrg., Nr. 1 (Januar 1925, Turin). — »Spontini in Berlin« von *Giuseppe Radiciotti.* — »Reflexionen eines einsamen Musikers« von *Luigi Perachio.* — »Erneuerer der szenischen Kunst« von *Fernando Liuzzi.* — »Giacomo Puccini« von *Gino Roncaglia.*

Ernst Viebig

* * *

MUSIK Heft 9—12 (September-Dezember 1924, Kopenhagen). — »Anton Bruckner« von *Richard Wetz.* — »Die Musikverhältnisse in Finnland« von *Erkki Melartin.* Das Helsingforser Konservatorium, das letztes Jahr 700—900 Schüler und etwa 100 Lehrer hatte, spielt im Musikleben eine große Rolle. Das volkstümliche Musikleben auf nationaler Grundlage zeigt in Finnland eine Blüte wie kaum anderswo. — »Die Wagner-Festspiele in Bayreuth« von *Max Unger.* — »Michael Fokin« von *Katja Lindhard.* — »Unsere Zeitgenossen« von *Sv. Chr. Felumb.* Über die »Internationale Gesellschaft für neue Musik« und ihre Tätigkeit. Verfasser beklagt, daß »ganz Skandinavien und verschiedene andere Länder« beim Salzburger Musikfest unberücksichtigt blieben, obwohl zum Beispiel das Zensurkomitee der dänischen Sektion allein 20 Werke eingereicht hatte. — »Was können wir von den Musikbildern der Vergangenheit lernen?« von *Max Seiffert.* Eine Studie zur musikalischen Ikonographie. — »Gabriel Fauré 1845—1924« von *Edmond Epardaud.* — »Sophus A. E. Hagen« von *Emil Reimer.* — »Andreas Hallén« von *E. M. Stuart.* — »Das musikgeschichtliche Museum in Stockholm«. Betrachtungen zum 25jährigen Jubiläum des Museum, das unter seinem Direktor Dr. Tobias Norlind viel Interessantes aufweist.

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN Nr. 24, 1924. — Nr. 3, 1925 (25. Dezember 1924, 10. Februar 1925). — »Wiener Brief« von *J. Olsen.* — »Über Schlagzeug im modernen Orchester« von *Dr. W. Wodick.* — »Haldis Halvorsen« von *Rosenkrantz Johnsen.* — »Etwas über Musikkritik« von *Arild Sandvold.* — »Musikleben in Havana« von *P. B. Anker.* — »Die Besucher des Sinfoniekonzertes, wo auch Beethovens Fünfte gespielt wurde, hatten alle ihre Romane mit, die sie während des Konzertes lasen«. — »Ole Bull« von *Torgrim Castberg.*

SYN OG SEGN Heft 10, 30. Jahrg. (Dezember 1924). — »Isländisches Tonempfinden« von *Jón Leifs*; eine Übersetzung aus dem Isländischen ins Neunorwegische von *Erik Eggen.* Der Inhalt ist fast der gleiche wie im Aufsatz desselben Verfassers in »DIE MUSIK« Oktoberheft 1923. — »Das Norwegische Theater« von *I. A. Refsdal.* Über das »Norske Theater«, wo nur in der neunorwegischen Landessprache gespielt wird.

MUSIK (Oslo, Dezember 1924). — Eine neue norwegische Musikzeitung von fachmännischem Anstrich, gegründet auf Anregung einer Versammlung vieler norwegischer Musiker und Musikfreunde. — »Edvard Griegs Konservatoriumszeugnis« von *Dr. Johan Bechholm.* Ein Faksimile des Leipziger Dokuments und Erklärungen dazu. — »Von der Palestrina-Forschung« von *Dr. O. M. Sandvik.* — »Französisches Musikleben von heute« von *Oscar Morcman.* — Zeitschriftenschau über ausländische Musikzeitungen. — »Zwei Kompositionen von L. I. Jensen« von *Elling Bang.* Über einen jungen norwegischen Komponisten nationaler Färbung. — »Puccini« von *Alf Due.* — »Der Wienerwalzer und Grete Wiesenthal« von *Jens Arbo.* — »Die Herbstsaison in Göteborgs Musikleben« von *Dr. Julius Rabe.* Die besondere Pflege der nationalen Musik Skandinaviens ist bemerkenswert.

STOCKHOLMS DAGBLAD (7. Februar 1925). — »Erkki Melartin 50 Jahre«. Über den finnischen Komponisten, der soeben seine 6. Sinfonie vollendete.

DAGENS NYHETER (9. Februar 1925, Stockholm). — »Professor Gustaf Hägg gestorben«. Ein Nachruf auf den verdienstvollen Bearbeiter schwedischer Volkslieder (geb. 1867).

SVENSK TIDSKRIFT FÖR MUSIKFORSKNING (Schwedische Zeitschrift für Musikforschung. Heft 3—4/VI, Stockholm). — »Königin Kristinas Verhältnis zur italienischen Oper und Musik, besonders zu M. A. Cesti« von *Adolf Sandberger.* — »Jahresbericht 1924 der schwedischen Königlichen Musikalischen Akademie« von *Olallo Morales.* Vortrag gehalten beim Jahresfest der »Musikaliska Akademien« mit Einweihung des neuen Festsaales. Verfasser gibt einen Überblick sowohl über das hochkultivierte Musikleben Schwedens wie auch über das Wichtigste im Musikleben des Auslandes. Die verstorbenen Mitglieder der Akademie, darunter Kretzschmar und Busoni, werden eingehend gewürdigt.

Jón Leifs.

KRITIK

BÜCHER

HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE. Herausgegeben von *Guido Adler*. Verlag: Frankfurter Verlagsanstalt, 1924

Dieses Handbuch erfüllt mit Geschick die Aufgabe, aus der Not eine Tugend zu machen, d. h. die Unmöglichkeit einer exakten Gesamtdarstellung der Musikgeschichte durch *einen* Autor mittels Aufteilung des Stoffes an *viele* Bearbeiter in eine Möglichkeit zu verwandeln. Auf welche Art im einzelnen dies geschieht, d. h. nach welchen Prinzipien der Stoff aufgeteilt wird und die Gruppen ineinander greifen ist Angelegenheit des Herausgebers. Adler hat hauptsächlich chronologisch gegliedert, also die Einzeldarstellungen der Formgattungen immer wieder unterbrochen, um das historische Bild zu runden. Auf die Art treten die Persönlichkeiten der verschiedenen Verfasser fast völlig zurück und der Leser erlebt wirklich eine in hohem Maße objektive Führung durch das Stoffgebiet der Musikgeschichte. Diese Darstellungsart bietet namentlich in der vorderen Hälfte des (etwa 1000 Seiten umfassenden) Buches viele Anregungen, während sie naturgemäß um so mehr an Reiz verliert, je mehr sie sich der Gegenwart nähert. Andererseits ist es anzuerkennen, daß die Gegenwart hier *überhaupt* in die Betrachtung miteinbezogen und, wenn auch nicht ohne Stoßseufzer des Herausgebers, eingehend charakterisiert wird.

Die im Vorwort ausgesprochene Absicht, »Kenner und Liebhaber« zu befriedigen, darf demnach als wirklich erfüllt gelten und diese Anerkennung soll nicht etwa durch kritische Anmerkungen gegen Einzelbeiträge vermindert werden. Was in dieser Beziehung zu sagen wäre, könnte keinesfalls als ernstliche Qualitätsbeanstandung gelten, obschon die Einzelarbeiten naturgemäß verschiedenartiges Niveau haben. Kritisch im eigentlichen Sinne ist das ganze Werk nur insofern zu betrachten, als man sich darüber klar sein muß, daß es eben gerade das *nicht* ist, als was es irrtümlich angesehen werden könnte: eine *Geschichte* der Musik. Es ist, wie der Name besagt, ein *Handbuch*, eine Materialzusammenstellung nach historischen Gruppen, eine Art lexikalisches Nachschlagewerk. Als solches gibt es, was die heutige Art der Musikgeschichtsforschung überhaupt geben kann: ein philologisch gerichtetes Kompendium des zeitgenössischen Wissens, und es wirkt am besten in den Abschnitten, die ganz aufrichtig nur diesem Ziele zustreben. Was ihm dagegen abgeht, ist die Fähigkeit, Geschichte nicht nur zu registrieren, sondern auch als lebendiges Bild zu sehen. Solches Ergebnis ist hier schon durch die Zahl der Mitarbeiter unmöglich gemacht, wo es dennoch für eine einzelne Epoche, z. B. die Wiener Klassische Schule, angestrebt wird, da zeigt sich die für die heutige Wissenschaft bezeichnende Armut an Ideen. — Das Werk ist sehr schön ausgestattet und enthält als besonders wertvolle Beigabe eine große Anzahl in den Text gedruckter Notenbeispiele als Anschauungsmaterial. *Paul Bekker*

MAX REINITZ: *Beethoven im Kampf mit dem Schicksal.* Rikola-Verlag, Wien 1924.

Dieses Buch ist als einer der wertvollsten neueren Beiträge zur Beethoven-Forschung zu begrüßen. Einmal wegen der starken Betonung des ausgeprägten wirtschaftlich-praktischen Sinnes des Meisters, der den Kampf ums Dasein mit denkbarem Eifer und Mut aufnahm. (Es ist außerordentlich lehrreich, diese Wesensseite in jeder ihrer Ausstrahlungen einmal von einem Juristen, der der Verfasser von Haus aus ist, ausführlich geschildert zu sehen.) Dann aber auch wegen der Heranziehung mancherlei bisher unbekannter, Beethoven betreffender Schriftstücke und anderer Beiträge zur Lebensgeschichte seiner selbst und seiner Verwandten. Besonders hervorgehoben seien hier nur die wertvollen Nachweise der Ursachen von Beethovens Geldschuld und geschäftlicher Abhängigkeit von dem Verleger S. A. Steiner seit Ende 1814 bis 1823 (S. 36 ff.); dann die in der Nachbildung beigegebene Aktie, die Forschungen über den Nachlaß und die Erben des Meisters, wie überhaupt fast jedes der sechzehn Kapitel neue Ergebnisse mehr haupt- denn nebensächlicher Art zeitigt. — Schließlich noch einige Richtigstellungen von offenbar nicht zufälligen Druckfehlern: S. 71 ist der Name des einstmals berühmten Geigers Polledro, S. 145 die des »Nachstechers« Zulehner und Muzio Clementis falsch angegeben. Ferner kann ich nicht so ohne weiteres die Behauptung auf S. 72 unterschreiben, der spätere Beethoven lasse »ein Hinüberlenken zu einem neuen musikalischen Mittel, nämlich zur melodischen Weise erkennen« und die Melodie der Freude in der 9. Sinfonie und die Soloquartette in der Großen Messe seien Beweise dafür. Sofern dies

besonders in naher Beziehung zu Rossini gesagt ist, erscheint es mir nicht richtig; als nahe Verwandte der Freudenmelodie ist ja auch schon die etwa fünfzehn Jahre früher geschriebene Gesangspartie der Chorfantasie festzustellen. *Max Unger*

ARNALDO FRACCAROLI: *La vita di Giacomo Puccini.* Verlag: Casa Editrice Ricordi, Mailand 1925.

Diese noch bei Lebzeiten des Komponisten und unter seinen Auspizien erschienene Lebensbeschreibung ist und will nichts anderes sein als ein von Freundeshand gezeichnetes Bild des sympathischen Künstlers. Kein Werk, das dem Musikwissenschaftler eine vertiefte analytische Betrachtung des schaffenden Musikers böte, wohl aber eine liebenswürdige Schilderung seiner an äußeren und inneren Problemen nicht sonderlich reichen Lebensumstände für Puccini-Schwärmer. Dieser wird mit besonderer Rührung lesen, daß die Aufführung von Puccinis (von Sonzogno abgelehnt!) Erstlingswerk »Le Villi« beinahe an fehlenden — 20 Lire gescheitert wäre, die der Komponist noch auf die durch Subskription kleinster Beträge zusammengekommene Summe von 430 Lire aus eigener Tasche drauflegen sollte! Von Interesse sind die nicht zur Ausführung gelangten Opernprojekte Puccinis. Es sind dies eine »Marie Antoinette«, ein »Tartarin de Tarascon«; ferner interessierte er sich für Zolas »La faute de l'abbé Mouret«, die aber der Dichter bereits an Bruneau vergeben hatte. Auch »La femme et le pantin« von Pierre Louys gelangte nicht zur Ausführung. Manchmal waren es anstatt künstlerischer Bedenken auch andere Gründe, die Puccini von einem geplanten Werk abstehen ließen. So unterließ er die Vertonung von Vergas »La Lupa«, weil ihn die Marchesa Gravina von Palermo — Richard Wagners Stieftochter! — vor dem Stoffe gewarnt hatte. Die Schlußepisode des Dramas ist nämlich ein Totschlag auf dem Hintergrund einer Karfreitagsprozession. »Diese Verquickung eines Leidenschaftsdelikts mit einer religiösen Handlung wird Ihnen Unglück bringen!« Das war für Puccini als echten Italiener einleuchtend. Die Schilderung der einfachen, gewinnenden Persönlichkeit des Tondichters, der sein Leben lang sich selbst treu blieb und nie über sein Talent hinaus mehr scheinen wollte, ist in hohem Grade dazu angetan, ihm auch die menschlichen Sympathien der Verehrer seines Werkes zu sichern. *Fr. B. Stubenvoll*

ARNOLD SCHLICK: *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten.* Neudruck von Gottlieb Harms, Ugrino Abt.-Verlag, Klecken, Kreis Harburg 1924.

Nachdem Rob. Eitner 1869 als 5. und 6. Monatsheft für Musikgeschichte A. Schlicks »Spiegel der Orgelmacher und Organisten« von 1511 neu herausgegeben hatte, schenkt uns die für die Erneuerung des »alten« Orgelspiels so rührige »Glaubensgemeinde Ugrino« das andere, umfänglichere Werk des Heidelberger Altmeisters in schmucker Neuausgabe unter Übertragung der intavolierten Orgel- und Lautenbearbeitungen in Klavierpartitur. Dadurch wird der Allgemeinheit ein Schatz vorreformatorischer deutscher Instrumentalmusik handlich wiedergeschenkt, von dem man bisher nur einzelne Stücke zerstreut aus Sammelwerken zusammensuchen konnte. Die wichtige Vorrede wird als Faksimile geboten, der Herausgeber steuert aus Eigenem wertvolle Bemerkungen über Schlicks Orgel und seine Bearbeitungsgrundsätze als Nachwort bei und weist treffend auf wichtige satztechnische Unterschiede zwischen Schlick und den Cabezóns einerseits, den Italienern der gleichen Zeit andererseits hin. Man muß für die Herausgabe lebhaftesten Dank sagen.
Hans Joachim Moser

P. DOMINIKUS JOHNER: *Der gregorianische Choral.* Sein Wesen, Wert und Vortrag. Verlag: J. Engelhorn, Stuttgart 1924. (Musikalische Volksbücher, herausg. von A. Spemann.)

Es ist sehr zu begrüßen, wenn ein so feinsinniger Kenner wie der Beuroner Benediktiner D. Johner im Rahmen eines Volksbuchs über den gregorianischen Choral spricht. Mit überlegenem und doch bescheiden auftretendem Wissen berührt er eine Fülle von Gesichtspunkten zu seinem Thema, bekämpft weit verbreitete Vorurteile und weiß auch dem Fernstehenden das Kunstwerk des Chorals in lebensvolle Nähe zu rücken. Wie glänzend widerlegt das Kapitel »Choral als Ausdruck« Spenglers These, die individuelle Gefühlswelt der kirchlichen Musik des Mittelalters sei uns nicht mehr faßbar! Die Darstellung läßt an Klarheit und Übersichtlichkeit nichts zu wünschen übrig und vermag, indem Verfasser sich zugleich mit der neusten Forschung kritisch auseinandersetzt, auch den Fachmann rasch und sicher in das Stoffgebiet einzuführen.
Willi Kahl

ARNOLD SCHERING: *Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien.* Verlag des Hilfswerks für Musikwissenschaft der Universität Halle-Wittenberg, Halle 1924. (Veröffentlichungen des Musikwissensch. Seminars der Universität Halle-Wittenberg. 1.)

In diesem wertvollen Beitrag zum vierhundertjährigen Jubiläum der ersten protestantischen Gesangbücher übt Schering mit dem unbeirrten Feingefühl des Musikers scharfe Kritik an der Choralüberlieferung hinsichtlich Takt und Rhythmus. Überall geht er den Erscheinungen, wie sie neuerdings wieder durch K. Fuchs' Buch zu diesem Gegenstande (1911) Gestalt angenommen haben, auf den letzten Grund, deckt Ursachen der allgemeinen Verwirrung in Takt und Rhythmus des heutigen Chorals auf im falsch gesetzten Taktstrich, der unberechtigten Gleichsetzung des C- und ₵-Zeichens u. a. m. Bedeutsam ist der frühere Einfluß der weltlichen Lied- und Tanzmusik auf den Choral. Für das katholische Kirchenlied hat A. Schmitz (Zeitschr. f. Musikwiss. 4, 5, 1922) auf ähnliche Kombinationen nach dem Schema »Tanz-Nachtanz« in den Melodien der »Trutznachtigall« aufmerksam gemacht. 73 Choralfassungen zeigen schließlich in Scherings Buch den Weg von geschichtlichen und theoretischen Erörterungen in die Praxis.

Willi Kahl

ARNOLD SCHERING: *Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören.* Vierte veränd. Aufl. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1924. (Wissenschaft und Bildung. 85.)

Daß in wenigen Jahren wieder eine Neuauflage des trefflichen Scheringschen Büchleins notwendig wurde, beweist seine Brauchbarkeit und Lebensfähigkeit gerade in dieser Zeit, die unentwegt neue Probleme musikalischer Bildung und Erziehung aufrollt. Es wird sich in der neuen Gestalt, die den Text des Hauptteils nur unwesentlich geändert und verbessert hat, durchaus bewähren, auch ohne daß der Verfasser die einschneidende Umarbeitung diesmal durchführen konnte, zu der er sich 13 Jahre nach dem ersten Erscheinen innerlich gedrängt sieht. Gerne bemerkt man die Erweiterung des Analysenanhangs um zwei Stücke (Bach: Wohltemperiertes Klavier I, 16 und Mozart: Klavierfantasie in d-moll). Zu bedauern ist nur, daß in der neuen Auflage das gut orientierende Register der früheren in Fortfall gekommen ist.

Willi Kahl

HERBERT BIEHLE: *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.* Quellenstudien des fürstl. Instituts in Bückeburg. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig 1924.

Bautzen hat in Abraham Schadaeus und Joh. Samuel Petri berühmte Kantoren gehabt, in J. H. Scheins ältestem Sohn Joh. Samuel (über den z. B. Heinrich Schütz gutachtet) einen interessanten Organisten, in Johann Pezel einen bedeutenden Stadtmusikus besessen. Das an sich ist vielleicht keine allzu stolze Ausbeute; aber mit schönem Fleiß schließt der Verfasser eine Fülle kulturgeschichtlich fesselnden Materials auf, formt aus verstaubten Aktenbündeln ein lebendiges Bild vom musikalischen Treiben einer deutschen Kleinstadt durch drei Jahrhunderte. Freilich — das alles sind eigentlich nur erst Prolegomena einer »Musikgeschichte«; bis auf einige Ausführungen zu Pezels Werken ist von den Tondenkmälern selbst recht wenig die Rede, und man darf hoffen, daß der Verfasser sich nun einmal von der Lokalforschung für eine Weile entschieden wegwenden wird, um an eigentlich tonkünstlerischen Forschungsproblemen seine rege Kraft zu bewähren.

Hans Joachim Moser

LUDWIG SCHEMANN: *Meine Erinnerungen an Richard Wagner.* Verlag: Erich Matthes, Leipzig 1924.

Die 1901 in der »Täglichen Rundschau«, 1902 als Buch veröffentlichten Erinnerungen sind in gefälliger Ausstattung ohne wesentliche Änderungen neu gedruckt. Schemann ist im Begriff, Lebenserinnerungen in größerem Rahmen zu schreiben. Um die Einheit und Eigenart der Wagner-Erinnerungen nicht zu zerstören, hat er sie, unbeschadet der Verarbeitung ins Gesamtbild seines Lebens, noch einmal geschlossen herausgegeben, um als ein Zeuge aus den letzten Jahren des Bayreuther Meisters der in gewissen literarischen und musikalischen Kreisen gegen Wagner gerichteten Bewegung nach Kräften zu steuern. »Mitzuwirken, daß der Name Wagner auch weiterhin sich in seinem vollen Glanze behaupte, ist die Pflicht eines jeden, dem er einmal voll in die Seele gedrungen ist.«

W. Golther

ARTHUR PRÜFER: *Parsifal und der Kulturgedanke der Regeneration.* Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig 1924.

ARTHUR PRÜFER: *Die Meistersinger von Nürnberg.* Ebenda.

ARTHUR PRÜFER: *Der Ring des Nibelungen und Wagners Weltanschauung.* Ebenda.

Die drei Hefte sind Festschriften zum Wiederbeginn der Bayreuther Spiele 1924, Abschnitte aus dem großen Buch Prüfers über »das Werk von Bayreuth« (Leipzig 1909). Da eine Neuauflage des ganzen Buches vorläufig nicht möglich war, so sind zunächst die Kapitel, die sich mit den im Festspiel 1924 aufgenommenen Werken beschäftigen, in erweiterter Gestalt erschienen, und zwar in trefflicher Ausstattung. Die Umarbeitung bezieht sich auf die Verwertung der neuen Wagner-Literatur, am Geiste der aus akademischen Vorträgen hervorgegangenen Schriften ist nichts geändert. Prüfer spricht als überzeugter und begeisterter Lehrer der Jugend, die er zum Gedanken von Bayreuth erziehen möchte.

W. Golther

HUGO WOLF: *Briefe an Heinrich Potpeschnigg.* Herausgegeben von *Heinz Nonveiller.* Verlag: Union, Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1923.

Selbst wenn man Wolf alle Begabung abspräche, eins hat er als Genie mit Richard Wagner gemeinsam: seine anregende Persönlichkeit fand immer Nebenmenschen, die sich ihr mit freudigem Willen hingaben, Liebe und Freundschaft spendeten, Zeit und Geld opferten. Wolfs unliebsame Parteikritiker haben, damit verglichen, ein freudloses, trübes Dasein gelebt. Zu den Briefen an Hugo Faißt, Emil Kauffmann, Oskar Grohe (all die kleineren Sammlungen wollen wir hier nicht nennen) kommt nun das Vermächtnis Dr. Potpeschniggs in Graz. Zahnarzt aus Zufall, begeisterter Musikliebhaber aus Beruf, wurde er 1890 durch den Grazer R. Wagner-Verein auf Wolf aufmerksam. 1893 lernten beide einander persönlich kennen. Wolf schätzte die Urteilskraft des Freundes und schickte ihm alles Geschaffene zur Begutachtung, zugleich aber auch zum Abschreiben, was der von Potpeschnigg beschäftigte Wolf-Jünger Maresch aufs willigste besorgte. So gewähren diese Briefe einen reizvollen Einblick namentlich in die Entstehungsgeschichte des Corregidor. Außerdem kommt der Leser nicht zu kurz, der aus all solchen vertraulichen Äußerungen, wie sie der freundschaftliche Briefwechsel mit sich bringt, die stürmische Gemütsart des Künstlers kennen lernen will; denn Wolf war so ziemlich das Gegenbild des braven Spießers.

Karl Grunsky

MUSIKALIEN

Handschriften unbekannter niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert. In freier Bearbeitung für Violine und Klavier erstmalig hrsg. von *Willem de Boer.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Von dieser Sammlung liegen bisher vier keineswegs schwierige Stücke vor, die aufs wärmste zum häuslichen Gebrauch und auch für den Konzertvortrag empfohlen werden können, doch zweifle ich sehr, daß Nr. 2, ein Scherzo mit walzerartigem Einschlag im Trio, ein etwas Wienerisch anmutendes Stück, noch aus dem 18. Jahrhundert ist; ich würde seine Entstehung etwa um 1820 ansetzen; ebenso auch die des ganz reizenden Allegrettos Nr. 3, das etwas an die Canzonetta aus Mendelssohns Streichquartett op. 12 erinnert. Ganz prachtvoll, etwa im Händelschen Stil, ist das sehr melodische Andante Nr. 1, ebenso auch das durch ein Largo eingeleitete Allegro Nr. 4. Der in Zürich als Konzertmeister wirkende Herausgeber hat diese Stücke jedenfalls sehr geschickt zurechtgemacht und mit wirkungsvoller Klavierbegleitung versehen.

Wilhelm Altmann

HANS HUBER: *Sextett in B-dur für Pianoforte, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Nach den allzu vielen Versuchen mancher Zeitgenossen, mangelndes Können in ein exotisches oder atonales Gewand zu hüllen, tut es wohl, eine Partitur wie die Hans Hubers zu lesen. Denn er handhabt die Form und den Satz mit überlegener Meisterschaft und die musikalische Logik kommt bei ihm nie zu Schaden. Freilich geht seine Formstrenge in ihrer überklassizistischen Art mitunter zu weit, und man wünschte, daß der musikalische Strom mitunter die Dämme überflute, wünschte auch, daß manchmal die schematisch-imitatorische Themenaufrollung freierer Gestaltung Platz machte und breiter Gesang die kurzen Themen weite. Es überwiegt aber stets das Gefühl der Freude über die famose Arbeit und die Vornehmheit des musikalischen Ausdrucks, die aus dem Werke leuchtet. Es wird daher von Freunden tonaler Musik stets gern gespielt und gern gehört werden.

Robert Hernried

ERNEST BLOCH: *Klavierquintett.* Verlag: G. Schirmer, Neuyork.

Ein dreisätziges Werk mit äußerst prägnanter Themenbildung und klarer Form. Von überzeugender Musikalität, wo die expressiven Zeitmaße herrschen, voll dramatischer Bewegung, oft theatralisch blendend, immer ohne Tiefe; wo die Tempi sich verlangsamen eine bedeutende Neigung zu einer Dankbarkeit, die wir hierzulande abzulehnen gewohnt sind. Die Brillanz des Stückes wird Anhänger finden, besonders in Amerika, der Wahlheimat des Tonsetzers. *Erich Steinhard*

MICHELE MASCITTI: *Sonate en Sol mineur p. Violon, Violoncelle et Piano.* Edition: Maurice Senart, Paris.

Ganz prächtige Violinsonaten dieses alten Meisters kenne ich. Dagegen scheint mir die vorliegende, deren Klavierstimme nach dem bezifferten Basse von J. Peyrot und J. Rebufat bearbeitet worden ist, nicht gerade sehr wertvoll zu sein. Am wirkungsvollsten ist das an dritter Stelle stehende Largo und die Schlußgigue. *Wilhelm Altmann*

HERMANN AMBROSIUS: *Sonate für Flöte und Klavier D-dur op. 24.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Eine unbändige Freude am Musizieren spricht aus diesem Werk. Es rauscht und es flutet von Tönen und will nicht enden. Die Folge ist ein Mangel an Ruhepunkten, ein Zuviel für den Flötisten, der übrigens bis zum viergestrichenen d hinaufgetrieben wird, ein Zuviel auch im pianistischen Ausdruck. Und die Themen sind wenig gewählt. Desto besser (und auch harmonisch reizvoller) die Durchführungssätze. Das Werk eines freundlichen, aufs Virtuose eingestellten Talentes.

Robert Hernried

STASYS ŠIMKUS: *Das versunkene Schloß. Ballade für eine Baßstimme, Frauenchor und Orchester. Klavierauszug.* Verlag: »Rytas«, Memel.

Eine Schauerballade von einer Königstochter, die ein fremder Herrscher zum Weibe begehrt. Er wird nicht erhört und fängt deshalb, wie üblich, Krieg an. Während der Bestürmung versinkt das Schloß mitsamt dem König und seinem jungfräulichen Töchterlein; aber sie sterben nicht dabei, sondern leben in einem finsteren Berge weiter, ohne zu altern. Schließlich kommt ein holder Jüngling, der mit seinem Gesang das Schloß aus den Tiefen hervorzaubert. »Sie herrschen dann wieder mit Weisheit im Lande.« Die Musik ist dieser »Dichtung« ebenbürtig. Nirgends vermag sie stärker zu fesseln, nur selten finden sich Ansätze zu schärferer Charakteristik; und selbst am Schluß, der Gelegenheit geboten hätte, die Macht des Gesanges zu verherrlichen, bleibt die Fantasie des Komponisten flügellahm, so daß er über ein konventionelles Allegro maestoso mit pomphaften Akkorden im sattsam bekannten Triolenrhythmus nicht hinauskommt.

Richard H. Stein.

FRIEDRICH NIGGLI: *Technik und Anschlag. Übungen für das Klavier.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich.

Es liegt wirklich kein besonderes Bedürfnis vor für neue Klavierschulen. Es gibt deren schon gerade genug. Überdies besitzt obiges Werk ein kleines Vorwort über die Dreifaltigkeit des Anschlages, das nur zur Verwirrung der bestehenden Begriffe beitragen kann. Die Anordnung und Sammlung der Übungen bringt manches Nützliche, obgleich diese in anderen Schulen, z. B. in der großen praktischen Schule Breithaupts viel umfassender und systematischer dargeboten werden.

E. J. Kerntler

BERNHARD ROMBERG: *Violoncellschule.* Hrsg. von *Heinrich Grünfeld* und *Jules de Swert.* Verlag: Ed. Bote und G. Bock, Berlin.

Im Jahre 1887 ist diese berühmte Schule, die neben der Kummerschen am meisten gebraucht wird, in modernisierter Form durch die beiden genannten, auch als Lehrer sich eines großen Rufs erfreuenden Violoncellvirtuosen herausgegeben worden, wobei de Swert auch einige Übungsstücke eigener Komposition beigesteuert hat. Längst ruht er im Grabe. Die jetzt erfolgte Neuausgabe des auch auf gutem Papier prachtvoll gedruckten Werkes hat nur einige kleine sachliche Berichtigungen seitens Grünfelds erfahren. In der Tat ist diese Schule so bewährt, daß daran nichts zu ändern ist, es sei denn vielleicht das allzu frühe Einsetzen des Tenorschlüssels. Daß namentlich für den Anfängerunterricht ergänzendes Material heranzuziehen ist, läßt sich nicht leugnen, erklärt sich aber daraus, den Umfang und damit auch den Preis nicht zu sehr anwachsen zu lassen. *Wilhelm Altmann*

N. MEDTNER: *Sonate-vocalise* mit einem Motto »Geweihter Platz« von Goethe op. 41. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Ein seltsames breitausgeführtes Musikstück für Klavier und eine Singstimme, die zu der

Klavierbegleitung solfeggieren soll. Sehe ich mir diese Singstimme unbefangen an, so denke ich mir, daß sie, von einem Blasinstrumente, etwa einer Klarinette gegeben, weit vorteilhafter wirken würde, als auf o a oder i a von einer Menschenstimme solfeggiert, wie der Tonsetzer in seiner Vorrede wünscht. Mir scheint in solchem Falle die Menschenstimme zu Tierlauten, zu Froschgequak (o a) oder Eselschrei (i a) degradiert zu werden. Welche Beziehung Goethes Gedicht mit seinem rhythmischen Schwunge, zumal mit dem mühsam sich abquälenden Anfang der musikalischen Fassung zu dieser Sonate hat, ist mir durchaus unklar geblieben.

E. E. Taubert

PAUL GRAENER: *Sechs Eichendorff-Lieder.* Für eine Gesangstimme mit Klavierbegleitung op. 62. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

In der stattlichen Zahl der Lieder, die Paul Graener bis heute der Öffentlichkeit übergeben hat, werden die sechs Lieder zu Gedichten Eichendorffs nicht an letzter Stelle stehen. Die Gedrungenheit der musikalischen Form, in der kein Akkord zuviel das Gleichmaß stört, ist würdig des dichterischen Vorbildes. Die Frage nach dem Besten aus diesem Zyklus wäre schwer zu beantworten. Man muß schon sagen, daß dieses halbe Dutzend Lieder auf gleich hoher Stufe steht, und muß hinzufügen, daß es eine Bereicherung der Liedliteratur darstellt. Eine dankbarere Aufgabe ist einem ernsten stimmbegabten Sänger schon lange nicht gestellt worden. *E. Rychnovsky*

HEINRICH MÖLLER: *Skandinavische (schwedische, norwegische, dänische, isländische) Volkslieder.* Sorgfältig ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten Bearbeitungen herausgegeben. (Band 2 der Sammlung: »Das Lied der Völker«). Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Dreizehn schwedische, zwölf norwegische, drei dänische und zwei isländische Volkslieder sind hier zu einer Sammlung vereinigt, die dem Forscher auf dem Gebiete des vergleichenden Volkslieds manche Anregung bieten wird. Aber auch der Musiker kommt auf seine Rechnung, denn der Herausgeber, Dr. Heinrich Möller, hat es an Bemühungen nicht fehlen lassen, seiner Ausgabe einen subjektiven Wert zu geben. Die Texte sind in der Ursprache und in einer guten deutschen Übersetzung beigefügt, Anmerkungen unterrichten über Autochthones. Auch die Klavierbegleitung vergißt nirgends ihre Bestimmung. Eine gewisse musikalische Monotonie ließ sich nicht vermeiden. *E. Rychnovsky*

ARTHUR PERLEBERG: *Arabische Nächte.* Nachdichtungen arabischer Lyrik von *Hans Bethge.* Für eine Singstimme und Klavier op. 25. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Hans Bethges Nachdichtungen fremdländischer Lyrik sind in der Musikliteratur nicht unbekannt. Gustav Mahler hat Gedichte der »Chinesischen Flöte« Bethges für sein »Lied von der Erde« verwendet, andere Komponisten, wenn auch nicht so hohen Ranges, mögen nachgefolgt sein. Bethges Nachdichtungen zeichnen sich durch eine gewisse innere Musik aus, die dem Komponisten auf halbem Wege entgegenkommt. Das merkt man auch an den neun Liedern, die Perleberg unter dem Titel »Arabische Nächte« zusammengefaßt hat. Leidenschaftlichkeit, heiße Hingabe an den Gegenstand der Liebe in Freud und Leid erfüllt sie alle. Die Harmonik, manchmal nicht ganz frei von gesuchtem Parfüm, hält orientalischen Hintergrund glücklich fest. Mit der »Aufforderung« setzt der Zyklus vielversprechend ein, um im »Strom der Liebe« den Gipfel zu erklimmen. Was dazwischen liegt oder nachfolgt, bezwingt nicht stets durch Überzeugungskraft. *E. Rychnovsky*

PAUL KLETZKI: *Aus einer kleinen Stadt.* Von *W. Wolfensberger.* Für eine Singstimme und Klavier op. 5. Drei Gesänge mit Klavierbegleitung op. 6. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Aus einheitlicher Stimmung konzipiert sind die vier Lieder aus einer kleinen Stadt. Nicht ganz so einheitlich, aber aus stark entwickeltem Naturgefühl heraus sind die drei Gesänge geboren. Nicht leicht zu singen, nicht leicht zu begleiten, setzen sie beim ausführenden Künstler und dem zuhörenden Publikum starke Konzentrierung voraus.

E. Rychnovsky

HEINRICH KASPAR SCHMID: *Lieder eines Dorfpoeten.* Für vierstimmigen Männerchor a cappella op. 40. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Sehr hübsche, aparte, etwas kurze Sachen, die keine nennenswerten Schwierigkeiten enthalten. *Emil Thilo*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Völlige Stagnation der Berliner Oper, an der nunmehr auch die Staatsoper teilnimmt. Richtig: Traviata als Vorwand für die Modeindustriellen, mit ihren Erzeugnissen zu prunken, in einer sehr mäßigen Aufführung, deren belebende Kraft immerhin *Kleiber* war.
Das Deutsche Opernhaus noch immer auf dem Wege zu einer Zukunft. Die Stadt hat es übernommen, man weiß nicht, wer Intendant, wer erster Kapellmeister werden wird. Alles scheint sich auf Bruno Walter zu spitzen, der allerdings gegenwärtig in Amerika weilt. Seine Berufung an das Deutsche Opernhaus würde jedenfalls Aussichten eröffnen.
Adolf Weißmann

ANTWERPEN: Eröffnet wurde die diesjährige Spielzeit der Vlämischen Oper mit einer glänzenden Neueinstudierung von Goldmarks »Königin von Saba«. Den ersten großen Erfolg errang die hiesige Erstaufführung von d'Alberts »Toten Augen«. Ferner brachten die ersten Monate, außer ein paar glücklichen Neueinstudierungen — u. a. Goetz' »Widerspenstigen Zähmung« und um die Weihnachtszeit Humperdincks hier besonders beliebte Märchenoper »Hänsel und Gretel« — die *Uraufführung* von »*Ilka*«, eine unbedeutende Kinooper von *Leopold Samuel*, die nach zwei Aufführungen vom Spielplan verschwand. In Memoriam *Emiel Wambachs*, des verstorbenen Direktors des Königlichen Vlämischen Konservatoriums, fand eine Festaufführung seiner Oper »Luinten Massys« statt. Mit »Prinses Zonneschijn« von Paul Gilson, »Winternachtsdroom« von August De Boeck und »Herbergprinses« von Jan Blockx, gehört »Luinten Massys« zu den seltenen vlämischen Opern, die mehr als lokale Bedeutung haben. — Das bisherige Hauptereignis der Saison bildete die Erstaufführung von »La leggenda di Sakuntala« von Franco Alfano. Die Aufführung des hochbedeutenden Werkes unter *J. J. B. Schrey* und Regisseur *Henry Engelen* geriet vortrefflich. Der anwesende Komponist war Gegenstand lebhafter Huldigungen. In den Hauptrollen boten Hervorragendes *Betty Dasnoy* (Sakuntala) und *Hendrik Drost* (Der König.) Die letzten Wochen brachten eine gelungene Reprise von Rimskij-Korssakoffs »Goldenem Hahn« — dem Schlager der vorigen Spielzeit — und als Vorläufer der für März geplanten vollständigen »Ring«-Aufführungen (die ersten seit dem Weltkriege!) in kurzer Folge »Rheingold« und »Walküre«, deren ausgezeichnete Wiedergabe der liebevollen Hingabe unseres ersten Kapellmeisters *Julius J. B. Schrey* zu danken ist. *Hendrik Diels*

BRAUNSCHWEIG: Die Entscheidung über den Nachfolger des Intendanten des Landestheaters *Hans Kaufmann* steht noch aus; denn wer die Wahl hat, hat die Qual. Es meldeten sich über 70 Bewerber, außerdem erklärten mehrere hervorragende Bühnenleiter auf Privatanfrage, daß sie eine eventuelle Berufung gern annehmen würden; sechs wurden ins Auge gefaßt, die Wage schwankt im Gleichgewicht, das Ministerium wahrt das Amtsgeheimnis streng und wird eines schönen Tages das Publikum vor die vollendete Tatsache stellen.*) Die Unsicherheit der Leitung wirkt lähmend auf den Spielplan, weil der Führer durch Erwerbung neuer Werke dem kommenden Mann nicht vorgreifen will und für die eigene kurze Amtsdauer wenig erhofft. Dazu kommt die Sorge um die fehlenden Kräfte, einen seriösen Baß und zwei Soubretten, für die man trotz der sich häufenden Gastspiele keinen genügenden Ersatz findet. Als einzige Neuheit vermittelte der Februar die Operette »Nanon« von R. Genée, die sich in stolzer Aufmachung als Schau- und Zugstück erweist. Wagner ehrte das Theater am Todestage durch eine würdige Wiedergabe von »Tristan und Isolde« mit unserem ehemaligen Mitglied *Melanie Kurt* als Gast. Weiter erschienen *Eleonore Painter* und *Grete Nikisch* in »Madame Butterfly«, erstere auch in »Bohème« und »Bajazzi«. *Fr. Manski* und *L. Melchior* gestalteten »Die Walküre« zu einer Festvorstellung. *Ernst Stier*

BUENOS AIRES: Das Jahr 1924 brachte dem Musikleben von Buenos Aires seine bisher wohl tiefste Depression. Das Konzertwesen zumal hob sich nur selten über das mittelmäßige Niveau, das von hier ansäßigen Künstlern erreicht werden kann. Der Glanz internationaler Namen und außergewöhnlicher Leistungen fehlte vollständig. Grund: wirtschaftliche Stagnation, die hier jeder künstlerischen Aktivität sofort ihren Hemm-

*) Inzwischen ist Dr. *Ludwig Neubeck*, der langjährige Leiter der Rostocker Städtischen Bühnen, zum Intendanten des Braunschweiger Landestheaters ernannt worden.

schuh anlegt, damit zusammenhängend mangelnde Initiative des Kunstunternehmertums, das hier immer noch seine beherrschende Rolle spielt, vor allem aber das fast völlige Fehlen offizieller Kunstfürsorge von seiten des Staates. Dies Letztere, das Erbübel des argentinischen Kunstlebens überhaupt, muß wieder verantwortlich gemacht werden für das Versagen der Oper im *Colontheater*. Noch immer steht das Pachtsystem unerschüttert da. *Walter Mocchi* brachte allerdings mit einem russischen Ensemble ein paar Aufführungen heraus, die in der Geschlossenheit der stilistischen Durchfühlung weit abwichen vom Schema. Aber es gab nur drei Abende, die der Tradition des Colon würdig waren: »Boris Godunoff« von Mussorgskij mit *S. Zalewskijs* weniger gesanglich als darstellerisch hinreißenden Verkörperung der Titelgestalt, Tschaikowskijs »Piquedame« und Borodins »Fürst Igor«. Musikalisch stand der »Boris« am höchsten, als stilwahrende und auch in dekorativer Beziehung weit über das hier eingenistete Kitschschema schlechten Italienertums hinausweisende Aufführung die »Piquedame« mit dem hervorragenden Tenor *Stephan Bielina*, unter der verdienstvollen Regie des Russen *A. Duma*. Dirigent war *Emil Cooper* von der Petersburger Staatsoper, der nicht nur die russischen Partituren geistvoll und mit starken Temperamentsäußerungen auszulegen verstand, sondern auch die Monumentallinie von Glucks »Orpheus« instinktsicher zu treffen wußte. — Was sonst noch auf dem Spielplan stand, war entweder auf Starblendwerk zugeschnitten oder es stand tief unter dem Mindestniveau.

Eine spanisch-französische Kammeroper mit der ausgezeichneten spanischen Koloratursängerin *Angeles Ottein* und dem belgischen Bariton *Armand Grabbé* führte Pergolesis »La serva padrona«, Offenbach, sowie moderne spanische und argentinische Autoren auf. Selten ist hier ein so intimes, auf äußerste Stilreinheit bedachtes Musizieren mit so viel gewähltem Geschmack der dekorativen Ausstattung (Dekorationen von dem Spanier *Fontanals*) vereinigt worden. Die musikalische Begleitung führte das Quintetto *Hispania* unter Leitung *J. Francos* aus.

Die Spielzeit 1924, die nach so großen Erfolgen *Weingartners* und *Richard Strauß'*, in den beiden vorhergehenden Jahren der deutschen Oper keine Stätte am Colon bereitete, war eine Periode der Zusammenbrüche deutscher Unternehmungen. Da kam, mit besten Absichten ganz sicherlich, eine deutsche Kammeroper, aus Karlsruher Künstlern bestehend, die nicht im entferntesten den Mindestansprüchen genügte. Weder der Spielplan noch die Leistungen selbst konnten erwärmen. Lediglich der Bassist *Hermann Wucherpfennig* stand auf anerkennenswertem Niveau. Man sollte endlich in Deutschland wissen, daß jeder hierher kommende Künstler in erster Linie Propagandaträger ist, von dem nicht Durchschnittliches, sondern Außergewöhnliches verlangt werden muß, wenn er sich im scharfen, rücksichtslosen Wettbewerb einer so vollkommen internationalen Stadt wie Buenos Aires behaupten will. Nur Qualität kommt zum Ziele; wir brauchen hier Künstler, die auf der Mittagshöhe ihrer Kraft stehen, die starke Persönlichkeiten sind, die kraftvolles seelisches Eigenleben in stimmliche Edelprägung zu gießen wissen. Man unterschätze die Urteilsfähigkeit des hiesigen Publikums besonders in Dingen des Gesanges nicht; man vergegenwärtige sich, wie sehr das Ohr verwöhnt, wieweit Auge und Sinne geschärft sind durch die Umschmeichelung des Publikums durch italienische und französische Gesangsgrößen seit Jahrzehnten. Buenos Aires ist als erst sich entwickelndes Musikzentrum kein Ablegeplatz für altes Eisen. Wer sich bei einem jungen Volke Achtung erhalten und sich ein Ausbreitungsgebiet der eigenen Kunst schaffen will, muß das Beste bringen. Der Zusammenbruch der Operettengesellschaft *Leo Falls* ist auf organisatorische Mißgriffe zurückzuführen. *Johannes Franze*

CHEMNITZ: *Hassan der Schwärmer* von *Wilhelm Kienzl. Uraufführung*. Hinsichtlich musikalischer Geschlossenheit übertrifft dieser neueste Kienzl alles Vorangehende in seinem Schaffen sehr wesentlich. Stil, Linie hat die Hassanmusik entschieden. Der einmal vom Komponisten beschrittene Weg wird (von einigen belanglosen Seitensprüngen ins Operettenhafte und Pathetische abgesehen) mit Energie zu Ende verfolgt. Das ist ein unbestreitbarer Vorzug des Werkes. Aber leider entspricht solchem Stilvermögen auf der anderen Seite nicht die Kraft dieser Musik, drei Akte lang zu interessieren. Der Grundirrtum Kienzlscher Musikverlautbarung, daß Volkstümlichkeit Beschränkung auf simpelsten Kadenzablauf in vielfacher Wiederholung bedeute, daß die rhythmische Evolution nicht über halbstündigen Wechsel von Drei- und Vierviertelakzentuierung hinausstreben dürfe,

dieser Grundirrtum wirkt sich hier in weit verhängnisvollerer Weise aus als im »Evangelimann« und im »Kuhreigen«, wo die Gegensätzlichkeit der dramatischen Situationen die musikalische Struktur belebte.

Das »Hassan«-Buch, nach einer Erzählung aus Tausendundeiner Nacht von der Gattin des Komponisten verfaßt, gibt solche Anreize nicht. Das Erlebnis des Schusters Hassan, der als Bezechter in den Palast des Kalifen gebracht wird, dort einen Tag residieren darf, schließlich aber das wahre Glück doch nur an der Seite Fatmes in seinem »Milieu«, der Schusterwerkstatt, findet, hätte gewiß straffere dramatische Formung gestattet. Die Verfasserin ließ jedoch fast jegliche Möglichkeit schärferer Pointierung leider unausgenutzt und war damit dem Komponisten, der in hübsch erfundener, nur zuweilen das Banale streifender Melodik von Akt zu Akt dahinplätschert, in seiner reichlich indifferenten Ausdrucksweise kaum je zu einem bemerkenswerten Höhepunkt gelangt, ein schlechter Anreger. Solche allzu gleichbleibende Temperatur in Dichtung und Musik wird dem Werke stärkstes Hemmnis sein, sich durchzusetzen. Alle Momente von dramatischer Bedeutung haben das gleiche Format des musikalischen Ausdrucks. Und nur wo innig-schlichter Volkston im Normalandante vorherrschen darf, musiziert Kienzl einigermaßen eindrucksvoll. Die beiden hervorstechendsten Stellen dieser Art sind der Muezzinruf und vor allem der wirklich poesievolle D-dur-Schluß des zweiten Aktes: »Jugendweise fällt mir ein ...« — Daß die Partitur von kundiger Hand geschrieben wurde, daß reizvolle orientalische Details (Schlagzeugausnutzung!) mit Geschmack hineinverarbeitet sind, daß die Instrumentation klangvoll, die Thematik zutreffend ist, wird niemand bestreiten.

Die Uraufführung des Werkes erwies erneut die für eine Provinzbühne hohe Leistungsfähigkeit der Chemnitzer Oper. Unter der temperamentvollen Leitung *Oscar Malatas* und der ausgezeichneten Regie *Fritz Dieners* errang es einen starken Premierenerfolg. Kienzl wurde mit seiner Gattin und den Hauptdarstellern *Fritz Zohsel* (Hassan), *Marg Dorp* (Fatime) und *Else Gerhardt-Voigt* (Hassans Mutter) lebhaft gefeiert.

Gust. William Meyer

DRESDEN: Die Dresdener Staatsoper hat Webers Jugendoper »Abu Hassan« neu einstudiert. Mit *Max Hirzel* als humorvollem, dabei auf schönen lyrischen Ton eingestelltem Vertreter der Titelrolle und *Grete Nikisch* als höchst anmutiger Fatime hatte das liebenswürdige Werkchen großen Erfolg. Die feinfühlige musikalische Leitung *Fritz Buschs* und die unaufdringlich belebende Regie *Alfred Reuckers* trugen das Ihre dazu bei. Zur Ausfüllung des Abends gab man ebenfalls neueinstudiert das Ballett »Coppelia« von Delibes. Die Ballettmeisterin *Ellen v. Cleve-Petz* bewährte sich darin als sehr gewandte Vertreterin des älteren tänzerischen und pantomimischen Stils; auch hatten *Hasait* und *Pältz* eine hübsche, phantastische Bühnenausstattung geschaffen. Aber trotzdem wurde man den Eindruck, daß es sich um ein veraltetes Kunstwerk handle, nicht los. Einige Abende vorher war das 25jährige Bühnenjubiläum *Friedrich Plaschkes* mit einer eindrucksvollen Festaufführung des dritten Meistersinger-Aktes gefeiert worden; auf der Festwiese wirkte die gesamte Solistenschaft mit, um dem Kollegen als Hans Sachs zu huldigen.

Eugen Schmitz

FRANKFURT a. M.: Vielleicht ist es Absicht, vielleicht will man die große Oper wieder erwecken, meint, nun das Musikdrama tot, sei die Stunde, das vergangene Spiel neu zu beleben, gleichgültig, ob es sonst in der Welt die Stunde zum Spiel. Man war nicht glücklich bislang: erst gab es mit »Sakarah« die saftige Parodie, dann mit »Pique Dame« den matten Epilog; nun studierte man die »Frau ohne Schatten« sozusagen neu ein (ich mußte sie versäumen), als romantische Beschwörung; endlich kam man in den »Hugenotten« zur Sache selbst. Von der blieb freilich wenig übrig, da der Rotstift in alle Finales hineinfuhr, den letzten Akt mit grotesker Umbiegung des szenischen Verlaufs ganz exstirpierte und auch sonst seine blutigen Opfer erheischte. Man sagt, es sei der Rotstift Mahlers gewesen — aber der ist schließlich auch nicht kanonisch, zumal wenn es um Meyerbeer geht, den er sicherlich gern ganz weggestrichen hätte. Nun ist in den Hugenotten wirklich der große Opernschein, Schein in doppeltem Sinn, Glanz und Lüge. Doch von ihm war nichts da und man hätte besser die Staatsaktion unterlassen, anstatt ihre Möglichkeiten zu ersticken. Man fand es nicht nötig, die Einstudierung dem Regisseur *Wallerstein* zuzuweisen, und behalf sich dilettantisch; musikalisch gab es Chöre, die eher für Vierteltöne als fürs pompöse Unisono Begabung zeigten; einen Marcel, der sein Piff-paff molto mode-

rato plauschen ließ, dafür aber im Auftreten sich humoristisch anließ; und vieles andere Schreckliche, aus dem sich nur die Valentine der Frau *Sutter-Kottlar* und der Raoul des Herrn *Gläser* heraushob. — Man feierte sehr die Königin von *Maria Gerhart* aus Wien, die heute als große Vertreterin des Koloraturfachs gilt und gute Stakkatos macht, im übrigen aber tremolierend in hoher Lage recht unkontrolliert sich bewegt und mit der neutralen Terz trillert, vielleicht indessen tatsächlich in der Zeit der Destruktion alles Ziergesanges ein Star ist. — Kurz, die Erweckung der großen Oper blieb recht fragwürdig. Darum nur, weil die Kräfte fehlten? Oder, weil es doch nicht die Stunde ist?

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Eigentlich ist schon wieder von einer Theaterkrise zu berichten. Sie sei nur als symptomatisch für Graz erwähnt, obschon sie — wenigstens einstweilen — im Sande verlief. Von irgendeiner Partei wurde plötzlich der Direktor des Theaterchens von Leoben, einer ganz kleinen, zwei Bahnstunden von Graz entfernten Stadt, als begrüßenswerter Anwärter auf den Schild erhoben. Kaum daß *Theo Modes* in Graz warm geworden ist, kaum daß er Zeit hatte, zu zeigen, ob er etwas kann oder nicht, soll er schon wieder durch Konkurrenzsorgen von ernster Arbeit abgelenkt werden. Die Sache ordnete sich insofern, als man ihm nun doch für das nächste Spieljahr die Bühne wieder verliehen hat. Dann allerdings soll eine Neuausschreibung erfolgen. Diese mißlichen Umstände bringen es (mit der prekären Geschäftslage überhaupt) mit sich, daß wenig Freude zu neuen Taten herrscht. Aber was an Repertoirestücken geboten wird, ist gut und gerundet und kann sich sehen lassen. Nur einer geschlossenen Aufführung des »Ring« sei besonders gedacht. Ebenso muß eine Neugestaltung der »Zauberflöte« erwähnt werden, weil Theo Modes ihr einen aparten szenischen Rahmen gab, der den traditionellen exotischen Stil mied und eine eigenartige Phantasiestimmung aufkommen ließ. Mit dem Regisseur muß auch der Kapellmeister *Karl Auderieth* gelobt werden.

Otto Hödel

HALLE a. S.: Überraschend schnell ist die Lösung mancher schwebenden Frage im Personalbestand gekommen. Wir erhalten in Herrn *Jahn* einen neuen Heldentenor, *Marcell Wittrisch* ist schon seit 1. Januar als lyrischer Tenor beschäftigt, zeigt stimmliche Qualitäten und berechtigt zu schönen Hoffnungen, *Magda Schwelbe* tritt als Vertreterin des Ziergesangs in den Verband und Fräulein *Welf* wird versuchen, unsere ausgezeichnete hochdramatische *Maria Günzel-Dworski* zu ersetzen. Einige Neuengagements stehen noch bevor. So wird unsere Oper ein anderes Gesicht bekommen. Als Novität ging Julius Weismanns »Schwanenweiß« in Anwesenheit des Komponisten in Szene. Es ist ein erfreuliches Werk, das durch Streichungen noch gewinnen dürfte. Die Aufführung war gut und zeigte fast nur Lichtseiten. Von den Darstellern verdienen in erster Reihe *Hilde Voß-Andrée* (Schwanenweiß), *Henriette Boehmer* (Stiefmutter), *Fritz Kerzmann* als Herzog und *Ewald Böhmer* als Königsohn genannt zu werden, wogegen der Prinz *Christian Andersens* noch nicht ganz auf der Höhe der Aufgabe stand. *Erich Band* brachte das eigenartige Werk in voller Schönheit heraus. Die Inszenierung überraschte und entzückte durch eine wahre Farbensinfonie, die Professor *Thiersch* auf die Leinwand gezaubert hatte.

Martin Frey

HAMBURG: Nach Hindemiths »Sancta Susanna« und der Strawinskijschen Soldatengeschichte und inmitten der Stürme, die beide entfachten, hat das Stadttheater Maurice Ravels »L'heure espagnole« (schon 1911 in der Pariser Komischen Oper erschienen) erstmals deutsch gegeben und in die Nachbarschaft von Dohnanyis »Schleier der Pierrette« (hier bislang unbeachtet geblieben) gestellt. Der »Schleier« verschwand bereits wieder und der Versuch, nach den heftigen Debatten um »Susanna« wenigstens den »Soldaten« den kunstgereiften Brettern in der Dammtorstraße zu erhalten, mißlang völlig, weil ein Theaterskandal schärfster Instrumentierung den Strawinskij hinwegfegte und der Kunstpolitik der Stadttheaterleitung mit ungezügelter Heftigkeit ein Mißfallen bekundete. Ein drastischer Vorfall, aus dem die janusköpfige Leitung (in Wahrheit: ein Triumvirat!) ihre Folgerung wird zu ziehen haben, wie auch aus den Debatten in Hamburgs Parlament: der »Bürgerschaft«. In Ravels Einakter entscheidet der Situationsulk — es verschwinden da etliche Liebhaber in etlichen Uhrgehäusen, indes ein Maultiertreiber mit Muskeln die »galante Stunde« zu genießen den Vorzug bei dem abenteuernden Frauchen erlangt. »Galante Stunde« übersetzte man hier den Titel noch zuguterletzt! Die Musik bevorzugt die

klangliche Einkleidung der Akkorde und ihrer Divergenz. Aus dem Bevorzugen des Zarten entsteht so ein Flimmern, jene seltsame Klangwelt, die Oberflächlichen als originell erscheinen könnte: ein Stimmungsreiz mit Gaukelei und Schillern; Uhrautomaten klingeln, zwitschern und schnarchen dahinein — zu einem Sprechgesang, der dem Singbaren ausweicht, die Wortsprache rhythmisch respektiert, über manchmal auch derber Illustration, selten über spanischem Rhythmus (Seguidilla, Habanera). — Die *Volksoper* hatte mit dem »Liebesverbot« Jung Wagners schon ein Dutzend volle Häuser. Weil Hamburg der Händel-Bewegung unserer Tage bisher sich abhold erwiesen, wagte es das *Altonaer Stadttheater* mit der »Rodelinde« und sah, bei bescheidenem Gelingen, öfter eine stark interessierte Händel-Gemeinde.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Auf Vermehrung des Repertoirebesitzes bedacht, hat die Leitung unserer städtischen Theater mit den Neueinstudierungen des »Don Juan«, »Oberon«, »Barbier von Bagdad« und »Postillon« wertvolles älteres Operngut für unsere Opernbühne zurückerobert. Der von *Rudolf Krasselt* mit besonderem Feingefühl für die Mozartsche Linie herausgebrachte »Don Juan« konnte unter Ausnutzung der Möglichkeiten der Stilbühne mit nur kurzen Unterbrechungen bei dem häufigen Szenenwechsel, also ohne daß die Stimmung immer wieder zerrissen wurde, Gestalt gewinnen; ein Hauptvorzug der *Winkelmannschen* Regie, die sich in der Umgebung der von *Johannes Schröder* geschaffenen Bühnenbilder (darunter einige von Wert) zu günstiger Szenengestaltung erhob. — Eine farbenfreudige Weihnachtsgabe bildete der »Oberon«, der von *Arno Grau* musikalisch gewissenhaft betreut wurde, und zum Fasching ging »Der Barbier von Bagdad« ebenfalls unter Arno Graus zuverlässiger Führerschaft, in der Titelrolle mit *Willy Wissiaks* hervorragender Eignung in liebenswürdiger Form über die Bretter. *Albert Hartmann*

KÖLN: Noch mehr als anderswo bedeuten an der Kölner Oper Verdi und Puccini das gangbarste Theater. Den Damen Puccinis gesellte sich jetzt, kurz nach dem Tode des Komponisten, die Manon Lescaut zu, die hier früher vor dem französischen Ebenbilde Massenets zurücktreten mußte, und den Puccini-Liebhabern gefiel die Aufführung, die von *H. W. Steinberg* musikalisch vortrefflich einstudiert und von *Felix Dahn* stimmungsvoll in Szene gesetzt war, obwohl das Werk selbst erst eine Vorstudie zu Bohème und Tosca ist. Eben deshalb fesselt es aber auch den Kenner. Um im Karneval im Wettkampf gegen mehrere Revuen bestehen zu können, führte das Opernhaus unter verschwenderischem szenischen Aufwand Johann Strauß' »Nacht in Venedig« in der Bearbeitung von E. W. Korngold auf. Der Aufführungsstil näherte sich stark der modernen Wiener Operette und war neben guten gesanglichen Einzelleistungen auf Massenwirkung, Pantomime und Tanz angelegt. *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG i. Pr.: In unseren Opernhäusern herrscht rege Tätigkeit. Aus dem *Stadttheater* ist zu vermelden: eine szenisch interessante Neueinstudierung der »Königin von Saba«, eine musikalisch entzückend ausgefeilte der »Lustigen Weiber« mit *Elise v. Catopol* und *Hans Batteux*, die seit vielen Wochen bei uns zu Gaste sind. Die »Josephs-Legende« konnte sich einer fast auffälligen Beliebtheit erfreuen. Sie kam unter *Max Semmlers* Regie mit *Amy Schwaninger* als Potiphar und *Sascha Leontjew* als Joseph allerdings glänzend heraus. — In der *Komischen Oper* erlebte man die *deutsche Uraufführung* einer Oper »*Kaddara*« aus der Feder des dänischen Komponisten *Boerresen*. Die von *Norman Hansen* verfaßte, im Lande der Eskimos spielende Handlung wurde von Direktor *Dumont du Voitel* für die deutsche Bühne bearbeitet, der Text in mustergültiger Weise übersetzt. Die Musik, von Wagner beeinflußt, mit nordischen Elementen durchsetzt, wahrt stets die vornehme Linie. Das Werk, das schon in Kopenhagen und Brüssel erfolgreich aufgeführt wurde und für Neuyork angesetzt ist, dürfte auch in Deutschland auf günstiges Gelände stoßen. *Otto Besch*

Im Stadttheater wurde gelegentlich eines Gastspiels des Tänzerpaars *Sascha Leontjew* und *Ami Schwaninger* die Tanzpantomime »*Der Mondscheinkavalier*« aus der Taufe gehoben. Die Handlung, die *I. Lukasch* und *W. Sirin* ersannen, kommt auf eine nicht sonderlich originelle Variation des bekannten Themas »Der Tod und das Mädchen« hinaus. Auch die Musik, die *A. Elukhen* dazu geschrieben hat, ist nicht gerade geeignet, Ben Akiba zu widerlegen. Sie besitzt vornehmlich klangmalerischen Wert und ist effektvoll instrumentiert. Der Hauptreiz des Ganzen liegt

in der phantastischen Nachtspukstimmung, die der gastierende Regisseur *Max Semmler* ausgezeichnet getroffen hatte. Da überdies Leontjew und seine Partnerin alle Hexenkünste faszinierender Dämonie spielen ließen und Kapellmeister *Etti Zimmer* die Zügel der musikalischen Leitung fest in Händen hielt, gelang es, der Eintagsfliege für ein halbes Stündchen Bühnenleben einzuhauchen und die Aufführung in den Hafen eines freundlichen Premierenerfolges zu steuern.

Hans Wyneken

LEIPZIG: An der Leipziger Oper geschieht, wenn man will, sehr wenig — wenn man will, sehr viel. Man vermißt im Repertoire Neues, Modernes, Führendes, Belehrendes, kurzum der Spielplan ist nicht aufregend. Dafür wird in die grundsolide ältere Basis ein Stein nach dem anderen gefügt, das Ensemble gefestigt, ergänzt, erneuert und im Sinne der neuen szenischen und musikalischen Regie organisiert. Für die Zukunft verspricht diese Methode sehr viel, denn nur so kommt System in den Aufbau, wird das Zufällige ausgeschaltet. Vorläufig übernimmt Leipzig nach und nach jene Inszenierungen *Walther Brügmanns*, die in Frankfurt früher schon Erfolge bedeutet haben. Dazu gehören auch seine »Lustigen Weiber« — eine köstliche eigene Neuschöpfung, frei nach Otto Nicolai und — Shakespeare. Hier kommt dem Inszenator zugute, daß er einmal Regisseur des Schauspiels war. In besonderem Maße kommt ihm allerdings auch zustatten, daß er von *Brecher*, dem musikalischen Leiter der Aufführung, verstanden und unterstützt wird. Beider Arbeit verrät wieder die volle Harmonie des künstlerischen Austausches. Brügmann verankerte sich besonders im letzten Bilde mit all seiner Liebe zum phantastisch bewegten und tänzerisch gelösten Spiel. Er entfesselte hier echte Shakespearesche Rüpeltollheit. Brecher nahm den Märchenausklang dieses Abends schon mit der bezaubernd durchsonnten Ouvertüre vorweg. In den einzelnen Akten gab es viel Originelles, Erheiterndes, Neues und Schablonenfreies zu sehen. Die Regie springt mit der Stetigkeit des Pulsschlages über hunderterlei Einfälle von Bild zu Bild, von Szene zu Szene, das Einzelne und Vielfältige organisch bindend. Ein unbekannter Märchenstrom flutet durch dieses alte Werk. Im Ensemble, das sich einer solchen, über das Alltäglich-Banale hinausstrebenden Regie im talentiertesten Sinne willig erwies, zeichneten sich besonders Frau *Hansen-Schultheß* und Herr *Soomer* aus. — Zur Leipziger Messe konnte die Oper ein stattliches, aus eigenen Kräften bestrittenes Repertoire zeigen. Herr *Dr. Schipper* aus Wien war der einzige Gast.

Hans Schnoor

MAGDEBURG: Das Musikleben Magdeburgs würde gewinnen, wenn man sich entschlösse, die erste und größte städtische Bühne, die des *Stadttheaters*, ganz der Oper vorzubehalten, die zweite, kleinere, die des *Wilhelmtheaters*, dem Schauspiel. So hätte die Stadt ein Opern- und ein Schauspielhaus, was nicht ausschlösse, daß für besondere Veranstaltungen, die die größere Bühne erfordern, das Opernhaus seinen Charakter für diesen oder jenen Abend aufgeben könnte. Die ganze Entwicklung der Magdeburger Bühnenverhältnisse strebt einem solchen Endziele seit langem zu. Dem Magdeburger Musikleben steht seit Anfang dieser Spielzeit *Walther Beck* vor, ein begabter süddeutscher Dirigent, dem man nach vollendetem »Probejahr« die Generalmusikdirektorstelle der Stadt wohl endgültig übertragen wird. Mit ihm erhielte Magdeburg definitiv einen Dirigenten, dessen Entwicklung noch nicht abgeschlossen erscheint, der aber in seinen Leistungen dem Ziele aller Dirigentenkunst zustrebt, das rein Technische des Dirigierens ganz zur Freiheit künstlerischer Gestaltungskraft emporzuführen. Fortschritte auf diesem Wege waren unverkennbar. Schon wie temperamentvoll er an seine Aufgaben herangeht, erfreut. In den letzten Tagen des Februar verhalf er Rudi Stephans »Ersten Menschen« zu einem Erfolg, der sich der zwiespältigen Dichtung Borngräbers wegen zwar nicht von Dauer erweisen dürfte, der aber in der straffen Zusammenfassung von Bühne und Orchester wohl begründet war. Auch den letzten durchaus notwendigen akustischen Ausgleich zwischen den Klanggruppen des Orchesters, besonders aber den einer stärksten Inanspruchnahme des Blechs als äußersten dynamischen und farbigen Gegensatz zu milderen Mischungen, dürfte dieser Dirigent noch finden. An Neuheiten enthielt der Spielplan noch »Ariadne auf Naxos« und »Die junge Gräfin« von Gaßmann in der Bearbeitung *Carl Ludwig Mayrs*.

Max Hasse

MANNHEIM: Die schönen Wochen, in denen wir unerhört kühnen Taten, die unsere Oper leisten sollte, entgegensahen,

sind vorüber. Die Honigmonde sind verflossen und wir sehen unsere musikalischen und inszenierenden Kräfte an der sauren Werktagsarbeit. Da sieht man denn auch die vielfachen Lücken, an denen unsere Opernkonstellation krankt, gewahrt die Lahmheit der Entschlüsse, die unsere Opernleitung charakterisiert, die Lauheit in Sachen der Reformation, der Rekreation der gesamten Opernverhältnisse. — Wagnersche Werke der Ring- und Tristanperiode sind ohne Gäste bei uns nicht mehr denkbar. Einmal ist es *Otto Wolf* aus München, der uns einen sehr tüchtigen, aber etwas spröden Tristan schenkt. Dann der liebenswürdige, schauspielerisch bewegliche *Laurenz Hofer* von der Wiener Staatsoper, der als junger Siegfried mehr technische Mängel in seiner Gesangsweise offenbart, während ihm der reifere Siegfried in »Götterdämmerung« ein günstigeres Betätigungsfeld bietet. Weibliche Gegenspielerin in den großen Wagnerschen Dramen war *Anna Karasek*, die als Isolde wie als Brünnhilde stimmlich wohl Schätzbares brachte, aber in der Phantasie der Erfassung, in der Kraft der Gestaltung doch hinter dem Idealbild um ein wesentliches zurückblieb. An Neustudierungen gewichtiger Art hat man uns »Rienzi« im großen Nibelungensaal und »Don Giovanni« im alten Hause des Nationaltheaters gegeben. Das Wagnersche Frühwerk hatte man auf das Riesenpodium des Nibelungensaales transferiert, um Raum zu gewinnen für die Massenszenen, von denen dieses genialische Produkt einer dramatisch-musikalischen Frühreife lebt. Nur hatte man wohl eines Hindernisses, der unvermeidlichen Treppen, nicht genügend gedacht, die jeden Volksauflauf, jeden Versuch, die große Pantomime des Festakts wieder aufleben zu lassen, zu einer gefährlichen Turnübung gestalteten. Der Opernregisseur, der hier wenigstens etwas gewollt hat, während er »Ring« und »Tristan« unpatronisiert beiseite liegen läßt, *Richard Meyer-Walden*, hat bei der Neuinszenierung des Mozartschen »Don Giovanni« — wie man hier unseren guten alten »Don Juan« konsequent benennt — eigentlich ganz versagt. Das erste Erscheinen der Donna Elvira, das dann zu einer Überraschung für Don Juan werden soll, das erste Finale, das sich recht eng und armselig in einem verwinkelten Festsälchen abspielte, die Justifizierung Don Juans nach dem Verschwinden des Geistes, phantasie- und wirkungslos, wie sich das grausige Schlußbild ansehen ließ, alles dies waren ungelöste Probleme einer an großen Aufgaben scheiternden Inszenierungskunst. — Die musikalischen Führer waren *Richard Lert* und *Werner v. Bülow*, von denen der letztere einer klangschönen Götterdämmerungsaufführung seinen Namen gab, während Lert sich mit den anderen Teilen des Nibelungenrings und mit dem Mozartschen Meisterwerk beschäftigte. Ein Versuch, die Offenbachsche »Schöne Helena« wieder zu beleben, scheiterte, weil man auf den seltsamen Einfall verfallen war, aus der geistreichen Travestie der Antike eine selbstgefällig gesättigte lokale Nutzanwendung herauszumodellieren.

Wilhelm Bopp

MOSKAU: Das große Ereignis auf dem Gebiet der Oper ist die am 1. und 2. Februar stattgehabte *Jahrhundertfeier der Großen Akademischen Oper.* Unter vielen Glückwunschbezeigungen wurde auch ein Telegramm des Verbandes deutscher Volkstheater verlesen. Leider beginnt unsere Staatsoper das zweite Jahrhundert ihres Bestehens unter recht ungünstigen Voraussichten und stark verschmälertem Repertoire, in dem sogar Mussorgskij und Wagner, sowie die ganze neue Musik fast vollständig fehlen. Der anfangs gefaßte Plan, zur Jahrhundertfeier uns endlich eine »Salome«-Aufführung zu bescheren, scheiterte an der Unfähigkeit der jetzigen Bühnenleitung, frischen Wind einzufangen. Anstatt dieses Werkes bekamen wir am ersten Jubiläumstag das glanzvoll klingende, aber nicht besonders bedeutende »Festliche Präludium« von R. Strauß erstmalig in Rußland zu hören. Wie verlautet, soll *Otto Klemperer*, dem wir eine höchst eindrucksvolle »Carmen«-Aufführung im Herbst verdankten, die musikalische Leitung der Staatsoper angetragen werden und die entsprechenden Verhandlungen günstige Resultate erzielt haben. — Eine bühnenmäßig ziemlich belanglose Aufführung der »Ssorotschinskaya Jarmaska« von Mussorgskij in der Karatyginschen Fassung (instrumentiert von Jyry Saennowskij) — singspielartiges Gemisch von gesungenen und gesprochenen Partien — war das einzige, was in diesem Jahre die Große Oper wagte.

Eugen Braudo

MÜNCHEN: Die Leitung der Staatsoper hat die Neueinstudierung aller Mozart-Opern auf ihren Arbeitsplan gesetzt. Mit »Don Giovanni« wurde der Anfang gemacht, und darf man in dieser ersten Neueinstudie-

rung eine programmatische Kundgebung für die gesamte Mozart-Regeneration erblicken, so muß man annehmen, daß mit der Münchener Tradition, wie sie sich von der Levi-Possartschen Reformarbeit zu Ende des vergangenen Jahrhunderts herleitet, vollständig gebrochen werden soll. Es ist das gute Recht der neuen Männer, ihren eigenen Weg zu gehen, wenn wir auch dem heute mit mehr Lungen- als Überzeugungskraft verkündeten Grundsatz, die Opern der Vergangenheit seien aus dem Geist der Gegenwart zu inszenieren, nicht so ohne weiteres beipflichten können. Der neue »Don Giovanni« hat mit dem alten nichts gemein als den äußeren Rahmen des intimen Residenztheaters. *Max Hofmüller* hob als Spielleiter, im Anschluß an die Ausführungen Ernst Lerts, die Handlung aus der Sphäre der opera buffa und arbeitete den tragischen Kern der Fabel scharf heraus, ein Verfahren, das in Wort und Ton des Werkes seine volle Rechtfertigung findet. Denn das Buffoelement, wie es vornehmlich in Leporello und einzelnen formalen Bestandteilen der Oper zum Ausdruck kommt, hatte für Mozart im »Don Giovanni« keine gattungsbildende Geltung, sondern nur die Bedeutung eines kontrastierenden Kunstmittels. Und darüber, daß der Held eine tragische Figur im eminenten Sinne ist, kann wohl kein Zweifel sein. In konsequenter Verfolgung dieser wohlgegründeten Auffassung hätte aber das Schlußsextett unter allen Umständen als stilwidrig gestrichen werden müssen, da es mit seinem spießbürgerlich moralisierenden Räsonnement ein offenbares Zugeständnis an Geist und Form der opera buffa darstellt. Ohne jeden Makel bestand bei der Neueinstudierung das mit erlesener Feinheit musizierende kleine Orchester unter *Hans Knappertsbusch*, der fernab von aller tonschwelgerischen Sentimentalität die berauschenden Klänge frei ausströmen ließ und daneben dem dramatischen Ausdruck mit aller gebotenen Schärfe und Eindringlichkeit zu seinem uneingeschränkten Rechte verhalf, ohne aber in unmozartische Überakzentuierungen zu verfallen. Dieselbe Freude erlebte man leider nicht an dem gesanglichen Teil; hier machte sich bisweilen das Fehlen des spezifisch Mozartischen Gesangsstiles empfindlich bemerkbar. Die Darstellung war auf einen kräftigen realistischen Ton abgestimmt, so realistisch, daß damit z. B. die Figur des Don Giovanni völlig verzeichnet wurde. *Wilhelm Rode* gab ihn als einen jeder Größe und Vornehmheit baren, seiner nackten Sinnlichkeit triebhaft-brutal frönenden Lüstling von Einzelgeltung. Wenn man hier die Betonung eines idealistischen Moments nach der Seite des Allgemeingültigen fordert, braucht man noch längst nicht ein Verehrer des anderen Extrems zu sein, jenes verwaschenen, romantisch-versüßlichten Don Giovanni-Typus, wie er auf den meisten Bühnen sein marionettenhaftes Unwesen treibt. Abgesehen von diesen prinzipiellen Einwendungen bot Rode Hervorragendes. Von den übrigen Mitwirkenden: *Berthold Sterneck* (Komtur), *Elisabeth Ohms* (Elvira), *Julius Gleß* (Leporello), *Fritz Krauß* (Ottavio), *Martha Schellenberg* (Zerlina) und *Robert Lohfing* (Masetto), die alle ihr ganzes Können einsetzten, überraschte *Leone Kruse* als Donna Anna durch die mühelose Bewältigung der Partie und den strahlenden Glanz ihrer gesunden ausgeglichenen Stimme, nur etwas mehr Mozart-Kultur hätte man ihrem Vortrag gewünscht. Die neuen Dekorationen von *Leo Pasetti* waren zum Teil prächtig gelungen, legten aber, wie überhaupt die ganze Vorstellung die Frage nahe, ob für diese Neugestaltung des »Don Giovanni« das große Haus nicht der entsprechendere Rahmen gewesen wäre. *Willy Krienitz*

NÜRNBERG: »Ein neuer Ettinger« hieß es in Nürnberg, als die beiden Operneinakter »*Der eifersüchtige Trinker*« und »*Juana*« auf dem Spielplan des »Neuen Stadttheaters« gesichtet wurden. Es ist die dritte *Uraufführung*, die *Max Ettinger* im Laufe der letzten vier Jahre hier erleben durfte.
»Der eifersüchtige Trinker« hat als zugrundeliegende Idee eine nette, satirische Begebenheit aus Boccacios Decamerone, die *Friedrich Freksa* als Tragikomödie für die Bühne mit wenig Geschick dramatisierte. Die Expositionen sind im Verhältnis zum Ganzen zu lang geraten. Dramatisch wichtige Momente bleiben auf der Bühne unwirksam, vor allem aber leidet dieser Einakter zu sehr an dem Übergewicht von Melancholie und unverständlicher Säuferphilosophie. Max Ettinger hat als Musiker nicht die leichte Hand, um über solche Schwächen des Textbuches mit der Mobilität eines buffonen Stiles hinwegkomponieren zu können. Seine Partitur verliert sich zu sehr ins Detail, wodurch zwischen den einzelnen Szenen die organische Bindung verloren geht. Verschiedene gute Einfälle lassen zuweilen aufhorchen. Allein die wenigen lyrischen, grotesken und dramatisch

wichtigen Stellen hätte der Komponist mehr ausbeuten müssen. So bleibt es auch musikalisch vielfach nur beim Exponieren, dessen Verständnis die Mängel des Textbuches beträchtlich erschweren.

Einen starken, ehrlichen Erfolg hatte dagegen der andere Einakter »Juana«, der im vorhinein durch seinen Dichter *Georg Kaiser* eine ganz andere Geistesatmosphäre verbreitete. Der dramatische Angelpunkt in beiden Stücken ist das begehrte Weib zwischen zwei Männern, das bei Boccaccio aus triebhaftem Instinkt beide beglückt, bei Kaiser freiwillig den Tod wählt, um den Konflikt zu lösen. Ettingers Mittel sind in der Juana noch unkomplizierter, einfacher geworden, als in seiner »Judith«. Die auf drei Personen konzentrierte Handlung und der rein auf inneren Zusammenhängen beruhende Seelenkonflikt rückt seine Tonsprache dem Wesen absoluter Musik sehr nahe. Das stark hervorstechende, melodische Moment läßt als naheliegende Konsequenz die Singstimme wieder zu ihrer natürlichen überragenden Bedeutung auf der Opernbühne kommen. Das Weib wird hier gewissermaßen zum cantus firmus. In einem edelaufstrebenden Hymnus auf die Freundschaft ist diese Linie konsequent und eindrucksstark in ihrer lebendigen, vorwärtsdrängenden Entwicklung zur Katastrophe weitergeführt. Ihr Höhepunkt und Ausklang ist ein beseeltes Erlösungsmotiv im breitausladenden E-dur, nachdem die musikalische Diktion durch alle Phasen des dramatischen Geschehens in schönen Modulationen und harmonischen Alterationen ohne Verlust des tonalen Fundamentes ihre Wandlung gemacht hat.

Der Erfolg, der dieser Uraufführung beschieden war, ließ sich in Nürnberg gewiß nicht auf persönliche Sympathiekundgebungen zurückführen, sondern lediglich auf reale, künstlerische Werte. Für die Aufführungen setzte sich *Ferdinand Wagner* mit der ganzen Kraft seiner starken Begabung und Initiative ein. Die »Juana« hatte *Otto Krauß* als Spielleiter in ihrem expressiven Charakter gut erfaßt, dagegen ließ die Einstudierung der Tragikomödie noch manchen Wunsch offen. Als Hauptdarsteller hatte man für das Kaisersche Drama in *Margarete Ziegler*, *Fritz Perron* und *Karl Kamann* schöne Stimmen zur Verfügung.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die großen Opernbühnen haben nicht eine Neuigkeit herausgebracht und zeigen auch nichts Neues an. — Die Opéra Comique feierte durch eine Galavorstellung die 50jährige Wiederkehr der ersten »Carmen«-Aufführung am 3. März 1875 und ehrte Bizets Andenken durch eine Ausstellung. Erinnern wir uns bei dieser Gelegenheit daran, daß »Carmen« damals nicht den Mißerfolg erlebte, den man ihr in der Legende hartnäckig nachsagt. Fünfzig Vorstellungen in einem Jahr sprachen schon für Bizets Partitur, die Carvalho 1876 vom Repertoire verschwinden ließ. Nur »Mignon« und »Le premier jour de Bonheur« hatten in den Jahren vor »Carmen«, solange sie neu waren, diese Zahl überholt, allerdings mit mehr als hundert. Die 1883 erst wieder aufgenommene »Carmen« erreichte ihre tausendste Aufführung am 23. Dezember 1904. Die Galavorstellung am 2. März war die siebzehnhundertvierundsiebzigste der Opéra Comique. — Nur die »Petite Scène«, ein Liebhabertheater, brachte unter *X. de Courvilles* Direktion mit *Raugel* als Kapellmeister eine Neuigkeit heraus oder vielmehr die Wiederaufnahme der ältesten französischen komischen Oper »Les Troqueurs« von Vadé, Musik von Dauvergne, die am 30. Juli 1753 erstmalig im Theater de la Foire Saint-Laurent aufgeführt worden ist.

J. G. Prod'homme

STUTTGART: *Frau im Stein.* Drama für Musik in drei Aufzügen von *Rolf Lauckner*, Musik von *James Simon. Uraufführung.* Eine neue Ariadne-Oper, diesmal aber ein Drama, das nicht die vom Gotte heimgeholte, sondern eines, das die vom Helden verlassene Minostochter behandelt. Beginn der Handlung im Labyrinth. Theseus, dem der Weg von Ariadne gewiesen wird, erschlägt das Ungeheuer von Kreta, den Minotauros. Jubelnd begrüßt das Volk den Befreier. Das Schiff nimmt die enteilenden Griechen und Kreter auf (2. Akt). Theseus, bis dahin noch hoffend, daß Ariadne, an der die Sehnsucht nach den Eltern nagt, ihm jauchzend folgen werde, sieht sich enttäuscht. Die innere Trennung ist schon auf dem Schiffe da und die äußere folgt sofort. Die blondgelockte, spielfreudige und frohgemute Phädra, Ariadnes jüngere Schwester, nimmt schnell den Platz der an der Schwere des Lebens leidenden Ariadne ein. Die Zwischenlandung auf Naxos benützt Theseus' Retterin (sie gab ihm den Faden), den Meergott um günstige Winde anzuflehen. Doch der Gott verbindet mit der Erfüllung dieser Bitte das traurige Los für die Ärmste, daß Theseus mit Phädra und den Schiffsgenossen allein vom Ufer abstößt. Ariadne bleibt einsam auf Naxos, ihre Klagen

hören die Winde und das Gestein und die Wasser. »Mutter-Unerlöst« versenkt ihr Herz, wie es im Textbuch heißt, in die Steine. — Der Textdichter will mit diesem Werk von der Oper im gewöhnlichen Sinne abrücken, er hat sich in geistreicher Weise darüber in einem Nachwort ausgesprochen, spitzt aber seine Gedanken und Forderungen gar zu sehr zu und könnte in manchem widerlegt werden. Knappe Wortfassung und Gedankentiefe sind wesentliche Merkmale des Buches, bei dessen Lesen schon die Szenen sich bildhaft deutlich ergeben. *James Simons* Musik ist nicht völlig eins mit dieser Dichtung geworden, sie trägt ihrem Charakter nur halbwegs Rechnung, sagt aber nicht das hinter den Worten liegende Unaussprechliche. Eine leichte Wehmut ist ihr eigen und diese ist auch ihr Bestes. Die großen, die starken Empfindungen fehlen, die Behandlung des Orchesters verrät Geschmack, rohe Wirkungen sind mit Feingefühl vermieden. — Die Aufnahme der Neuheit bewies, daß das Publikum Gefallen daran gefunden hatte. Ariadne von *Moje Forbach* war von edler Art, für den Helden Theseus war *Hermann Weil* der geeignete Sänger, und nur Phädra, mit einer Sängerin besetzt, deren Spieltalent noch völlig im Keime schlummert, genügte keineswegs. Die Absicht kräftiger Bildwirkung ging aus der szenischen Gestaltung hervor, die musikalische Ausführung — *Karl Leonhardt* war Dirigent — trug den Stempel gediegenster künstlerischer Arbeit und *Otto Erhardts* Hand war an einer Spielleitung zu erkennen, die es verstanden hatte, den richtigen Weg zwischen dem Gesuchten und dem Herkömmlichen zu finden.

Alexander Eisenmann

VENEDIG: *Ermanno Wolf-Ferrari* hat seine neue Oper »*Gli amanti sposi*« (Die verliebten Gatten) der kurzen diesjährigen Karnevalsstagione in seiner Vaterstadt zur *Uraufführung* übergeben. Das war insofern gewagt, als in diesem Falle natürlich alles mehr oder weniger auf Improvisation gestellt war. Und so ergab denn auch die Aufführung trotz allem Eifer, den der Komponist selber und der tüchtige Kapellmeister *Fabbroni* auf die Proben verwandt hatten, nur ein schwaches Bild von dem neuen Werk. Die dreiaktige opera giocosa »Gli amanti sposi« hat für Deutschland den Titel »*Das Strumpfband der Marchesa*« bekommen. Um ein Stumpfband handelt es sich, das sie, die schöne Marchesa Rosalba, verliert, das er, der einst leichtsinnig von ihr gegangene und nun enttäuscht zurückgekehrte Gatte, Giacinto, findet und ihr nach einem galanten Wettstreit in der Stunde der Versöhnung wieder anlegen darf. Achtzehntes Jahrhundert mit allen Finessen der Galanterie, Verkleidung, Spielerei und Liebe. Der Musiker Wolf-Ferrari ist mehr als irgendein anderer Zeitgenosse für ein solches Milieu geschaffen. Mit seinen »Amanti sposi«, die übrigens schon vor zehn Jahren beendet waren, hat er das Genre der komischen Oper um ein neues wertvolles Stück vermehrt, das im schönsten Sinne bühnenwirksam und eindrucksvoll ist. Von der meisterhaften technischen Beherrschung des ganzen Apparats braucht bei ihm gar nicht erst gesprochen zu werden. Die Verteilung der Kräfte, das Abwägen der Einzelheiten gegeneinander und die Zusammenfassung zu großen Einheiten, das alles ist in vorbildlicher Weise gelöst, ebenso der Ausgleich zwischen den wirkungsreich gesanglich behandelten Singstimmen und dem sprühenden, glitzernden Orchester. Die Musik ist ein einziger Strom von Melodie, von Empfindung, Geist und Witz, eine Welt von Heiterkeit, in der auch die Träne der Schwermut nicht fehlt. Jeder der drei Akte hat seine eigene Note. Der musikalische Höhepunkt liegt im zweiten Akt, einer wahren Perlenkette berückender Melodien. Für Wolf-Ferrari ist die Musik ein natürlicher Ausdruck; darum ist er im besten Sinne originell. Er ist der geborene Bühnenmusiker, der die gewisse unerläßliche Objektivität im musikalischen Ausdruck besitzt. Seine Musik klingt aus den Personen und Vorgängen selbst heraus. Darum überzeugt er immer, reißt den Zuhörer hin — im Spiel nur, lächelnd und ohne große Gesten — ein wahrer Epikureer, ein Philosoph der Heiterkeit. — Wer Wolf-Ferraris frühere Opern kennt, wird in den »Amanti sposi« eine weitere Erfüllung des schon mit den »Neugierigen Frauen« vorgezeichneten Ideals finden. Die Entwicklung ist bei ihm folgerichtig ihren Weg gegangen: immer schärfere Profilierung der Personen, ohne ins Naturalistische zu verfallen, immer stärkere Konzentrierung der Kräfte auf die entscheidende Linie, immer blühendere Entfaltung der Melodie bei aller Vergeistigung und Verfeinerung — das Ganze eine Reaktion gegen die Musik und Unmusik der letzten drei Jahrzehnte und darum voller Aussicht für die Zukunft.

Über die venezianische Uraufführung im Teatro Fenice ist nur zu sagen, daß sie trotz

vieler technischer Mängel, trotz dem Fehlen einer Regie, trotz ungenügendem Orchester, dank der vortrefflichen Gesangskräfte *Bina de Marchini* (Marchesa), *Giuseppina Bonetti* (Floris), *Manfredo Polverosi* (Cavaliere) und *Parmeggiani* (Visconte) und der hingebungsvollen Arbeit des Maestro *Piero Fabbroni* einen vollen Erfolg hatte, für den sich Wolf-Ferrari schon nach der Ouvertüre und nach jedem einzelnen Akt bedanken konnte.

Walter Dahms

WEIMAR: Die Entwicklung der Oper des *Deutschen Nationaltheaters* nach aufwärts schreitet unter Leitung von *Ernst Prätorius* rüstig vorwärts. Hier steht der richtige Mann an der rechten Stelle. Der »Fliegende Holländer«, »Carmen« u. a. quellen von schäumendem Impuls über. Der zweite und dritte Akt des »Holländer« reihen sich ohne Pause aneinander an, im nächsten Jahr wird man das Werk in einem Zuge spielen. *Emilie Frick* (Senta), *Karl Heerdegen* (Holländer), *Elsbeth Bergmann* (Micaëla), *Hans Bergmann* (Escamillo) fallen aus der Rolle tüchtiger Solisten heraus. *Ferdinand Herz* sucht mit Temperament d'Alberts »Tiefland« schmackhaft zu machen. Theater und Musikschule gedenken des 100jährigen Geburtstages von *Peter Cornelius*; dort hält der kernige *Waldemar v. Baußnern*, hier *Richard Wetz* die Festrede. Ein durch *Ernst Latzko* gut frisierter »Barbier von Bagdad« in der Originalfassung erinnert an den für Weimar schmachvollen 15. Dezember 1858, wo dieses Werk durch die Dingelstedt-Clique im Hoftheater ausgepfiffen wurde.

Otto Reuter

WIEN: Die zwei halben Novitäten, die die Staatsoper seit langem versprochen hat, »Sanctissimum« von Kienzl und »Das Bildnis der Madonna« von Marco Frank, hätten gewiß noch keine ganze ausgemacht; indessen stellte es sich aber heraus, daß bei dem derzeitigen Zustand des Instituts auch dieses so bescheidene Programm eine viel zu große Zumutung bedeutete. Marco Frank mußte wieder abgesetzt werden und als stolze Novitätenleistung blieb einzig *Kienzls »melodramatische Allegorie«* in fünfzig Minuten. Ein stilles und tugendhaftes Alterswerk, das sich aus dem Bewußtsein des früher Geschaffenen seine Inspirationen holt und das sich in der Erinnerung an die volkstümliche Musik des »Evangelimanns« und an die geschickte dramatische Mache des »Kuhreigens« verjüngt. »Sanctissimum« — den Text hat *Henny Bauer*, die Gattin des Komponisten, verfaßt — ist Oper, Melodram und Pantomime; es wird gesungen, gesprochen und getanzt; es geht um das »Heiligste«, das in der Brust des echten Künstlermenschen brennt, und das zu löschen ihn der gemeine Unverstand einer bösen Umwelt zwingt. — Der Kienzl-Premiere ging eine Reprise der »Violanta« voraus, die *E. W. Korngold* selber leitete. Bei seinem Erscheinen am Dirigentenpult mischten sich in den Begrüßungsapplaus lebhafte Protestrufe. Die Demonstration im Stehparterre und auf der Galerie richtete sich nicht gegen den Komponisten, sondern gegen dessen Vater, und wollte der ziemlich weit verbreiteten Ansicht Geltung verschaffen, daß zwischen Straußens Rücktritt von der Oper und dem Einzug Korngolds ärgerliche Zusammenhänge bestehen. Im übrigen ist die Krise, die mit dem Strauß-Konflikt begann, noch immer nicht gelöst. Direktor *Schalk* hat zwar nicht mehr unter dem Druck des überragenden Amtskollegen zu seufzen, dafür aber bekommt er die Last des bürokratischen und politischen Apparats in seiner ganzen Schwere zu spüren. Ein Umstand, der seine ohnehin nicht allzu lebhafte Entschlußfähigkeit vollends lähmt. Man hat mit einer Reihe der berühmtesten Dirigenten verhandelt; immer gab's Widerstände und Bedenken, Einflüsse politischer oder persönlicher Natur. Das Engagement des Kapellmeisters *Robert Heger* von der Münchener Oper ist so recht bezeichnend für die derzeit herrschenden Verhältnisse. Es bringt eine farblose, wenn auch sehr anerkennenswerte Tüchtigkeit ins Haus, gegen die gewiß nichts zu sagen wäre, wenn wir nicht gerade Farbe, Charakter und Persönlichkeit so dringend brauchten. Zum Glück ist unsere Oper immer noch so reich, daß sie eine Zeitlang gewissermaßen auch aus Eigenem zehren kann, bis wieder einmal der große Zauberer, der gesuchte und ersehnte geistige Brotgeber einzieht.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Es wäre an der Zeit, in der Wahl der Werke auch berühmt gewordener junger Komponisten etwas vorsichtiger zu sein. Der Wert *Ernst Křeneks* ist hier oft genug hervorgehoben worden. Aber müssen Arbeiten, die nur Studienwert haben, durchaus aufgeführt werden? Das Concerto grosso gehört zu ihnen. Eine Neigung zum Formalismus ist

noch nicht überwunden; die Anlehnung an Strawinskij führt nicht zu befriedigenden Ergebnissen; und auch sonst ist dieses Concerto grosso bereits von Späterem, vor allem durch das Violinkonzert überholt. Selbstverständlich kann nur ein Hochbegabter wie Křenek derartiges schreiben, aber man täte ihm einen Gefallen, seine Entwicklung nicht durch die Aufführung von Zwischenwerken zu unterbinden. Zum Beispiel ist das Problem des Klanges hier noch keineswegs gelöst. Trockenheit weicht nur zeitweise der Inspiration. Die Hand ist sehr schnell, aber wahrscheinlich wird Křenek in zehn Jahren nicht ohne Ironie auf manches zurückblicken, was heute in den Himmel gehoben wird.

»Kammermusik für Bläser« war der Titel eines Konzerts, wie es sich nur selten ereignet. Wer weiß, daß heute das Kammerorchester für die Entwicklung unserer Kunst entscheidend ist, wird gerade diese Art Konzerte in unserem Musikleben stärker vertreten wünschen. Diesmal hat ein junger Musiker, *Walter Herbert*, das Verdienst, für eine sorgfältige und geschlossene Aufführung sonst kaum zu hörender Werke gesorgt zu haben. Sie erfordern eine Qualität des Bläsermaterials, die nicht allzuleicht aufzubringen ist. Die Bläser der Staatsoper reichen an eine solche Aufgabe heran. Und dem jungen Dirigenten muß man nachsagen, daß er sich in diese Werke mit Verständnis und Liebe vertieft hat. *Florent Schmitt*, der den Reigen der Franzosen mit »Lied und Scherzo« eröffnet, ist ein sehr anständiger, sehr harmloser, sehr formgewandter Komponist. Sein Lied und Scherzo klingt nicht schlecht, fördert aber die neue Kammermusik nicht. Der einfallsreiche *Darius Milhaud*, ganz im Schlepptau Strawinskijs, dem er auch seine Ballette nachfühlt, nennt ein dreisätziges Stück Fünfte Sinfonie. Wie neckisch! Im Grunde ist es eine Improvisation. Der zweite Satz lebt von der Bläserlyrik im »Sacre du Printemps«. Der letzte hat den exotischen Reiz des Niggerhaften. Das Ganze wirkt jedenfalls nicht unangenehm. Aber Strawinskij selbst hat seine Nachahmer bereits ein Stück hinter sich gelassen in dem Oktett, das sehr klassisch in der Haltung, aber doch ein echter Strawinskij in der Klangfärbung und in der kontrapunktischen Arbeit ist. *Kurt Weills* »Frauentanz« führt auf deutsches Gebiet. Dieser Zyklus von Gesängen auf mittelalterliche Texte ist bereits bekannt, ebenso wie die Ausführung des gesanglichen Teils durch *Lotte Leonard*. Man hatte wieder Anlaß, das Handgelenk und das Formgefühl des jungen Komponisten zu schätzen.

Die Rückkehr *Wilhelm Furtwänglers* vollzog sich in nicht sehr aufregender Art. Das Programm des Philharmonischen Konzertes, das er gleich darauf dirigierte, vereinigte als eine Art Wortwitz *Georg* und *Robert Schumann*. Georg Schumanns Händel-Variationen sind eine sehr fleißige Arbeit, aber von irgendeiner Beziehung zu unserer Zeit ist darin nichts zu spüren. Robert Schumanns d-moll-Sinfonie beginnt heute als Anachronismus zu wirken. Es folgte *Mitja Nikisch* als Solist im Tschaikowskij-Konzert. Mit einer gemachten Virtuosität, mit den Allüren der Großen des Klavierspiels konnte er doch nicht die durchgehende Schwäche seiner Leistung verschleiern. Die Tannhäuser-Ouvertüre war der Beschluß. Seltsamer Programmstil, um dessentwillen hier so genau berichtet worden ist. Aber besser wurde es auch nicht im nächstfolgenden Philharmonischen Konzert, das Sibelius, Mozart-Arien und Mahlers Erste unter einen Hut bringt. Wenn die starke Persönlichkeit Furtwänglers sich trotz solcher Mischung behauptet, will das etwas heißen.

Wer wird nicht einen *Keußler* loben? Man kann sich das nach dem bekannten Epigramm Lessings ergänzen. Das Oratorium »Jesus aus Nazareth«, das der *Chor der Singakademie* mit *Georg Schumann* in Berlin bekannt gemacht hat, hat alle möglichen Vorzüge außer einer fortreißenden Ursprünglichkeit. Geistigkeit, Idealismus, Können vereinen sich in Gerhard v. Keußler, aber wären nicht die Choräle da, die immerhin etwas Abwechslung bringen, dann würde man in der Tonmasse versinken müssen. Die Aufführung hielt sich auf der Höhe des Werkes, das zuweilen fesselte, aber durch ein Auf und Ab ermüdete.

Die Kammermusik des *Léner-Quartetts*, das nach vielen ausländischen Erfolgen in Berlin erschien, bestätigt sich als eine durchaus ersten Ranges. Die Vollendung des Zusammenspiels in allem, was Klang und Rhythmus ist, läßt sich nicht überbieten. Man hört klassisch-romantische Werke so, wie sie wohl noch nie hier erklungen sind. Im Augenblick, wo der Weg ins Übersinnliche geht, fühlt man freilich auch die Begrenzung dieses Quartetts; etwa in Beethovens cis-moll. Eine ihnen gewidmete Neuheit, *Ottorino Respighis* Quartett in modo dorico steht auf einer Höhe des Artistischen, die dem Rufe des Komponisten gemäß ist. Die Erfindung bleibt schwächer.

Der Solist als persönlicher Anwalt des Liedes

begegnete uns in *Anna El-Tour*, einer Russin, die Geist und Musik in sich vereinigt, beide im Vortrag des mehrsprachigen Liedes erstaunlich zur Geltung bringt. Gewachsen ist *Helge Lindberg*, der finnische Bariton, der früher durch Riesenkraft und Riesenatem Aufsehen erregte. Heut schickt er sich an, der feinfühligste Sänger zu werden, ohne an Kraft, wenn er sie braucht, verloren zu haben. Daß Poesie sich auch in einem Solistenabend ansiedeln kann, zeigt die Klavierspielerin *Stefanie Allina*. Ein Gestalter von kräftigem Griff ist *Frans Goldenberg*. *Harriet van Emden*, schon vorher Vermittlerin freundlicher Eindrücke, hat heute mehr Suggestionskraft als früher. Das neue Trio der Herren *Boris Kroyt*, *Karol Szreter*, *Ignaz Feuermann* verdient als zukunftsreich erwähnt zu werden; das *Havemann-Quartett* arbeitet mit Erfolg weiter.

Adolf Weißmann

AACHEN: In den von *Peter Raabe* geleiteten städtischen Konzerten hörten wir das neue Violinkonzert, Werk 11 von *Emil Bohnke*, der hier seinen neutönerischen Neigungen nur soweit die Zügel schießen läßt, als das Werk erträgt, um nicht von den Segnungen der bürgerlichen Konzertsäle ausgeschlossen zu werden. *Georg Kulenkampff* spielte den Solopart mit Meisterschaft. — Der zweite junge Komponist, dem das Glück einer Aachener Erstaufführung zuteil wurde, ist *Paul Kletzki*. Seine Sinfonietta für großes Streichorchester steht etwa auf der Mitte der steil ansteigenden, interessant zu verfolgenden Entwicklungslinie, deren vorläufigen Abschluß eine anspruchsvolle Sonate für Klavier und Violine bildet. Am eigenartigsten erscheint das Werk in seinem Anspruch, die alte Form der Sonate in aller Strenge zu wahren und dennoch modern sein zu wollen. In der Beschränkung auf Saiteninstrumente zeigt sich höchste Sicherheit der Instrumentierungskunst. Das Werk ist in allen Sätzen, von denen der erste der am glücklichsten erfundene und stärkste scheint, reich an schönen Einfällen. Raabes Auslegung des Werkes war klar und schwunghaft. — Als dritter Erstaufgeführter ist der junge Leipziger *Hermann Ambrosius* zu nennen, dessen sinfonische Dichtung für Chor, Soli und Orchester »Faust« von Raabe zu großem Erfolg geführt wurde. Den Kampf zwischen Inhalt und Form besteht Ambrosius nicht ganz. Die Chöre, die die einzelnen Sätze abschließen, erweisen sich schließlich doch als stärker denn die sinfonischen Teile, und so bleibt auch dieser Faust, der sich eine höhere Aufgabe stellte als der Schumannsche, schließlich doch nur eine Folge von Szenen. Dennoch ist es ein schönes Werk, da am charakteristischsten, wo die Musik Impressionen wiedergeben kann, wie z. B. in dem grandiosen Scherzo der romantischen Walpurgisnacht. Nie eigentlich verleugnet Ambrosius seine Herkunft von Pfitzner, dessen Schüler er ist, mit dem er in romantischen Stimmungen schwärmt und dessen Vorliebe für rauschende und »klangvolle« Aufmachung er teilt.
An Solisten hörten wir *Frida Kwast-Hodapp*, den tüchtigen Pianisten *Walter Rummel* und den jungen Münchener Klavierspieler *Siegfried Grundeis*. Eigene Abende veranstalteten die Leipziger Pianistin *Elisabeth Knauth*, ferner der auch als Konzertsänger beachtenswerte Bariton der hiesigen Oper *Fritz Düttbernd*, endlich *Paul Aron*, ein tüchtiger Anwalt moderner Klaviermusik. *W. Kemp*

ANTWERPEN: Unser hiesiges Konzertleben beschränkt sich gegenwärtig auf die alljährlichen Abonnementskonzerte zweier regelmäßigen Orchestervereine: die *Maatschappy der Nieuwe Concerten* (Dirigent *Lode de Vocht*), die jeden Winter einen Zyklus von acht bis neun großen sinfonischen Konzerten unter Mitwirkung der hervorragendsten auswärtigen Solisten und teilweise auch Dirigenten veranstaltet; und die *Koninklyke Maatschappy van Dierkunde* (Dirigent *Ilor Alpaerts*), die ihren Mitgliedern jährlich von Anfang November bis Ende März wöchentliche Orchesterveranstaltungen von hohem künstlerischem Werte bietet. Die Konzerte der erstgenannten Gesellschaft bilden die künstlerischen und zugleich mondänen Höhepunkte der musikalischen Saison. Unter der Leitung des jugendlichen, hochbegabten Dirigenten Lode de Vocht erklangen im Rahmen dieser Konzerte an seltsamen oder neuen Werken bis jetzt: Monteverdis Orfeo, Honeggers König David, Strauß' Sinfonia Domestica und Fragmente aus Ariadne auf Naxos. Zur *Uraufführung* gelangten eine *Elegie* für großes Orchester von *Lode de Vocht* und eine sinfonische Dichtung *Avondstemming* (Abenddämmerung) von *Ilor Alpaerts*. Beide Komponisten, die ihre Werke selbst dirigierten, wurden lebhaft gefeiert. — Die Konzerte der *Koninklyke Maatschappy van Dierkunde* zeigen gegenüber vergangenen Jahren ein wesentlich verändertes Bild. Von bloßen Amüsementskonzerten hat der jetzige

Leiter der Gesellschaft diese Veranstaltungen zum Range großer, repräsentativer Musikabende von hohem erzieherischem Werte emporgehoben. Als erste Neuheit hörten wir eine Shakespeare-Ouvertüre von K. B. Jirák, den Leiter der Prager Philharmonie, der hier zu Gast war und ein Konzert tschechischer Werke dirigierte. Ilor Alpaerts erzielte mit seiner dreisätzigen sinfonischen Dichtung Pallieter (nach dem gleichnamigen literarischen Werk von Felix Zimmermans), die er selbst leitete, einen stürmischen Erfolg. Unter seiner Führung erklangen ferner an Neuheiten für unsere Stadt: Nacht auf dem kahlen Berge (Mussorgskij), Paysages franciscains (Gabriel Pierné), La Valse (M. Ravel), Notturno (Ottorino Respighi), Impressions d'Ardennes (Jongen). Ein ausschließlich vlämischen Kompositionen gewidmetes Konzert brachte unter der persönlichen Leitung der Komponisten: von Edward Verheyden eine Ouvertüre »Festklänge«, eine »Moorsche Ballade« für Baß, gemischten Chor und Orchester, und einen entzückenden zweistimmigen Frauenchor »Bloemen in Huis« (Dichtung von Maurits Sabbe); von Lodewyk Mortelmans, den neuen Direktor des königlichen vlämischen Konservatoriums und Nestor der vlämischen Tondichter, den erschütternden dritten Akt seiner Musiktragödie »De Kinderen der Zee« (Die Meereskinder). Mortelmans wurde vom Publikum stürmisch gefeiert.

Hendrik Diels

BARMEN-ELBERFELD: *Herm. v. Schmeidel*, der gern für seine Landsleute eintritt, brachte die »Herbstsinfonie« von Josef Marx, ein weiches, lyrisches Werk romantischen Gepräges, über dessen geringen musikalischen Gehalt jedoch auch das rauschende klangliche Gewand nicht hinwegtäuschen kann. Von Einheimischen bot *Hans Herwig* ein in Farbe und Ausdruck etwas düsteres Präludium und Fuge für Orchester, der Barmer *Erich Sehlbach* »Variationen über ein deutsches Volkslied«, deren knappe Bildhaftigkeit bei ausgesprochenem Talent für Farbenmischungen auffiel. An einem Sonatenabend Herwigs mit der prächtigen Geigerin *Steffi Koschate* hörte man eine frische, kräftige Suite (Werk 67), von Paul Graener. Regers 100. Psalm gelangte durch den *Elberfelder Chor* zu hervorragender Wiedergabe. In Barmen hat sich *Hans Weisbach* durchgesetzt. Brahms, Bruckner, Mahler bestätigten den ersten Eindruck einer begabten, mit Ernst zum Höchsten strebenden Persönlichkeit. Auswärtige Solisten kehrten im neuen Jahr spärlich ein. Man feierte *Adolf Busch* mit *Rudolf Serkin* als Reger-Interpreten, Stimme und Vortragskunst von *Luise Willer* und ließ sich von *Josef Pembaurs* seltener Hingabe an das Kunstwerk willig mit fortreißen.

Walter Seybold

BRAUNSCHWEIG: Im dritten Abonnementskonzert des Landestheaters feierte *Leonid Kreutzer* mit dem 1. Klavierkonzert von Brahms glänzende Triumphe, während das Concerto grosso für zwei Orchester- und sechs Soloinstrumente von Kaminski trotz vorzüglicher Wiedergabe unter *Franz Mikorey* hinter den hohen Erwartungen zurückblieb, und die Kantate H. Pfitzners »Von deutscher Seele«, in der unser Dirigent den neugebildeten Musikfestchor vorstellte, die Hoffnungen übertraf. Der Erfolg war stürmisch, der Schlußgesang wurde wiederholt, und nach 14 Tagen das Werk, Mikorey durch Lorbeerkränze ausgezeichnet. Der *Schubert-Chor* vermittelte unter *Rudolf Lampe* die *Uraufführung* der »*Mette von Marienburg*« von unserem Mitbürger *Ernst Jörns*; die Solisten *Klara Kloppe* und *Christine Wahle*, Männer- und gemischter Chor, sowie die Landestheaterkapelle verhalfen dem tüchtigen Werk zu stürmischem Erfolg. *Der Lessing-Bund* veranlaßte die Wiederkehr von *Walter Gieseking* und dem *Amar-Quartett*, das jetzt hier mehr Boden gewinnt. *Siegfried Wagner* machte weder als Komponist noch als Dirigent tieferen Eindruck. *L. Melchior* sang hauptsächlich Lieder seines Begleiters *Richard Trunk* und *M. Lewandowsky* althebräische Gesänge. Die Vereine wetteifern in löblichem Streben nach hohen künstlerischen Zielen. *Heinrich Heger* feierte das Fest des 10jährigen Bestehens seines Madrigalchores durch ein Konzert, in dem er durch Bruchstücke der »Missa Papae Marcelli« den Vergleich mit den Sängern der römischen Basiliken herausforderte, im übrigen italienische, englische und deutsche Madrigale in vorbildlicher Wiedergabe bot.

Ernst Stier

BUENOS AIRES: Im Konzertleben (Buenos Aires ist immer noch die »Musikstadt« ohne Konzertsaal, ohne ständiges Orchester, ohne staatlich subventionierte Theater) trat der Schweizer *Ernst Ansermet* mit Sinfoniekonzerten der *Asociacion del Profesorado Orquestal* (einer Musikergewerkschaft) hervor.

Er ist ein vorbildlicher Instruktor. Darauf kam es bei seiner hiesigen Tätigkeit am meisten an. Aus sehr verschiedenartigem Material, das ihm zur Verfügung stand, mußte in kurzer Zeit ein brauchbarer Klangkörper zusammengeschweißt werden. Auf seinem Programm standen nicht nur Klassiker sondern auch Moderne, besonders Strawinskij, dessen »Feuervogel« Ansermet üppige Leuchtkraft der Farben gab. Da die Stadt Buenos Aires zum erstenmal mit einer wenn auch nur geringen Subvention eingriff, und Ansermet für 1925 mit weitreichenden Kompetenzen wieder verpflichtet wurde, so darf man wohl mit der allmählichen Einbürgerung ständiger Orchesterkonzerte rechnen. Einen bedeutsamen Fortschritt verspricht die Gründung eines *Staatlichen Konservatoriums*, das nun endlich zur Tatsache wurde. Die Montagskonzerte der »Wagneriana« boten nur in wenigen Ausnahmefällen Bemerkenswertes.

Sehr bedeutsam und in ihrer Propagandawirkung geradezu musterhaft waren die Konzerte der Karlsruher Kammersängerin *Paula Weber* (Alt), die sich seit kurzem hier ansässig gemacht hat. In der neugegründeten *Sociedad Cultural de Conciertos*, die eine etwas diskutable Aufführung des »Stabat Mater« von Pergolese brachte, und im »Diapason« war sie Brahms, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Mahler eine demütig dienende und außerordentlich stimmschöne Interpretin. Die kleine deutsche Chorvereinigung der »*Singakademie*«, die immer noch die einzige Stätte für die Pflege des gemischten Chores ist, freilich nicht recht vorwärts kommt, brachte eine stilistisch liebevoll durchgearbeitete Aufführung von Haydns »Jahreszeiten« mit *Francillo Kaufmann* (Sopran) und *Wilhelm Nentwig*, dem Karlsruher Tenor, als Solisten. *S. Prager*, der sich als Dirigent der Singakademie, als Kammermusikspieler und feinkultivierter Begleiter große Verdienste um das hiesige Musikleben erwarb, hat Argentinien verlassen, Nordamerika, das Land der Dollars, mit der Seele suchend. *Johannes Franze*

DARMSTADT: Das Konzertleben beherrscht diesjährig eine etwas matte Gleichheit, die mit starken Impulsen und beachtenswerten Neuheiten geizt. Selbst in den *Sinfoniekonzerten* geht es kärglich zu, wenn man sich nicht gerade mit Strauß' »Macbeth« zufriedengeben will; von den Proben älteren Ursprungs (übrigens in der Wiedergabe nicht immer gleich vorteilhaft) seien erwähnt: Friedemann Bachs bedeutsame Sinfonie in d, Lullys Ballettsuite (streng genommen von Mottl!), Tschaikowskijs Rokoko-Variationen (Solist: *H. Bottermund*), Herm. Götz' liebenswürdige Sinfonie in F (op. 9) und Berlioz' vulkanisch-bizarre »Phantastische Sinfonie«. — Cornelius' Cid-Ouvertüre zum 100jährigen Gedächtnis des Hessen-Künstlers war keine Großtat würdigen Gedenkens; unbegreiflich, daß der *Musikverein* sich nicht einmal seiner Chorlieder angenommen, statt mit Haydns »Schöpfung« zu glänzen oder mit Brahms' »Requiem« weniger eindrucksvoll zu wirken. — Aber um nicht gar zu unfreundlich diese Zeilen zu beschließen (gerechtigkeitshalber sei auch nochmals der künstlerische Leistungswert der *Quartette Busch*, *Drumm* und *Schnurbusch* hervorgehoben), erinnern wir an den ergreifenden Orgelabend *Günther Ramins*, an das treffliche Doppelkonzert *P. Grümmers* (»Zur Entwicklung des Solokonzertes im 18. Jahrhundert«), vor allem auch an den entzückenden »Rokoko-Abend« des Musikvereins (Leitung: *Bodo Wolf*) in leibhaftigem Stil und Rahmen der Zeit mit allerhand »kurzweiligem Ohrenschmaus«, mit Quodlibets und »Gemüt ergötzendem Tafel-Konfekt«, — schließlich aus der Gegenwart: eine Strawinskij-Matinee nebst einem scharf durchdachten Vortrag *H. Kaisers*, und ein persönlicher Viola-Abend *P. Hindemiths*, der abermals die überschäumende schöpferische wie darstellende Kraft dieses genialen Urmusikers in faszinierender Weise bezeugte. *J. H. M. Lossen-Freytag*

DORTMUND: Unser Konzertleben gedachte in den letzten Wochen viel Bruckners und romantischer Tonkunst unter *Wilhelm Siebens* stets anregender und intensiver Leitung. An Neuheiten brachte es: die fein gearbeiteten, wenn auch nicht bedeutenden »Shakespeare-Sonette« von Beer-Walbrunn und den stimmungsschönen, tiefempfundenen Gesang »Der Einsiedler« von Rudolf Siegel, gesungen von dem trefflich kultivierten Baritonisten *Hermann Schey*, die forsche, aber etwas dick instrumentierte Ouvertüre »Frau Aventiure« H. Noetzels, eine etwas bunte, doch glänzend gesetzte Sinfonie in f-moll von Reznicek, die aparten, kurzatmigen »Miniaturen« von Sekles, als *Uraufführung* ein *Violinkonzert* von *Max Trapp* (Berlin), das in einem Satz mit unterschiedlichen Teilen geschrieben, dankbar gehalten, aber doch nicht das ist, was nach der erfolgreichen, trefflichen Sinfonie in h-moll des gleichen Komponisten

erwarten machte, von *Gustav Havemann* meisterhaft gespielt, ferner das neue Violinkonzert Pfitzners, dessen nicht sehr reicher Inhalt *Max Rostahl* bestens interpretierte, schließlich von Braunfels, dessen »Tedeum« in einem Konzert des »Musikvereins« neben Bruckners eindrucksstark erfaßter 9. Sinfonie erklang und der auch durch einen ertragreichen Klavierabend im »Industrieklub« erfreute, die glänzend gearbeitete »Phantasmagorie« in Variationen über Mozarts Champagnerlied mit dem Titel »Don Juan«. In allen diesen Fällen hielt sich unser städtisches Orchester ausgezeichnet. Hervorragendes in Solistenkonzerten boten *Alfred Hoehn*, *Armida Senatra*, *Hedwig Wiemer-Pähler* und das *Böhmische Streichquartett*. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle brachten unter *Fritz Busch* schöne Aufführungen der »Rhapsodie« von Brahms nach Goethes Harzreise und des »Liedes von der Erde« von Gustav Mahler. In beiden Werken lernte man die Altistin *Maria Basilides* als geschmackvolle Sängerin mit gepflegter Stimme und tiefdringender stilvoller Vortragskunst kennen. Das Tenorsolo bei Mahler sang *Theo Strack* mit ausgezeichneter musikalischer und stimmlicher Beherrschung. Zu einer Feier von örtlicher Bedeutung gestaltete sich das Auftreten des 70jährigen Pianisten *Bertrand Roth*, der Beethovens G-dur-Konzert mit erstaunlicher körperlicher und geistiger Frische zur künstlerischen Wirkung brachte. Da Bertrand Roth, der als Musiker dem Kreise Liszts entstammt, große Verdienste um das Dresdener Musikleben hat, war die Freude über seinen Erfolg allgemein. Ein Volkssinfoniekonzert der »Philharmonie« gedachte unter *Eduard Mörikes* Leitung mit einem Xaver Scharwenka-Abend des heimgegangenen Berliner Meisters; neben einer Sinfonie sprach besonders das berühmte Klavierkonzert in b-moll an, dem *Walter Petzet* einen vollen Erfolg erspielte. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Die neuitalienische sinfonische und kammermusikalische Komposition, die seit etlichen Jahren gegen die Überwucherung durch die Opernmusik gleichen nationalen Einschlags energisch Front macht, hatte jüngst in *Paul Scheinpflug* einen warmen Fürsprecher. Er erstritt in der Duisburger Tonhalle den zeitgenössischen Tondichtern Malipiero, Zandonai und Respighi vor dem Publikum des Ruhr-Industriegebiets einen starken Erfolg. Die Vortragsreihe eröffneten Malipieros »Impressioni dal vero«. Erstaunlich, mit welch einfachen Mitteln hier in drei Teilen (Fest im Tal der Schatten — Die Hähne — Tanz auf Capri) durch Nutzung origineller Farbenmischungen und Unterstreichung des grotesken Moments Sinn für nichtige Dinge der Umwelt aufgebracht wird! Am einprägsamsten wirkte die dynamisch variierte durchgehende Terzenuntermalung im ersten Tongemälde. Zandonais »Concerto romantico«, in seiner strengeren Linienführung von einer gesunden modern-musikalischen Kultur beherrscht, wurde von der genialen römischen Geigerin *Armida Senatra* glutvoll interpretiert. Einen Ohrenschmaus vermittelte endlich Respighis Bearbeitung »Antiker Arien und Tänze« für kleines Orchester. Scheinpflug bedachte die Kabinettstücke altklassischer Kleinmalerei mit feinem Empfinden und Grazie. In einem späteren Sinfoniekonzert hob er mit seinem Orchester und dem Komponisten am Flügel Lothar Windspergers Klavierkonzert aus der Taufe. Die Schöpfung stellt sich in den Dienst einer romantischen Idee und strebt bei bedeutungsschwerer Entwicklung des gedanklichen Inhalts aus wirren Träumen und einem Espressivoversinken zu strahlender Helle. Windsperger zeigte sich als Pianist von großem Ausmaß. Die freundliche Aufnahme, die seine Arbeit fand, mochte ihn mit Befriedigung erfüllt haben. Vom *Grevesmühl-Streichquartett* ist endlich zu melden, daß es mit der Darbietung des Klavierquartetts (op. 23) von Scheunemann einem feinbesaiteten Lyriker der Ruhrlandschaft die Wege ebnete.

Max Voigt

FRANKFURT a. M.: Während zu Beginn des Konzertwinters die Novitäten hageldick über den Hörer hereinprasselten, ist es gegen Saisonende recht still geworden; kaum daß eine Sängerin ein paar Lieder von Debussy oder Roussel bringt. Man hält sich zum Behagen des Publikums ans Bewährte: Frage nur, wie man sich selber dabei bewährt. Es ist von zwei Neunten Sinfonien zu reden, der Beethovenschen unter *Clemens Krauß*, der Brucknerschen unter *Ernst Wendel*. Krauß' Leistung bezeichnete sich durch Maß: es gab kein extravagantes Tempo, die Ritardandi im ersten Satz fingen nicht, wie üblich, vier Takte zu früh an, den Schluß des Satzes dirigierte er streng aus; das Scherzo spannte sich metrisch deutlich und rollte technisch einwandfrei ab. Auch das Finale war straff rhythmisiert; nur

im alternierenden Andante des Adagios gestattete sich Krauß besondere Langsamkeit. Der Geschmack hätte kaum etwas wider diese Neunte einzuwenden; ja sie ist Krauß als Leistung der Selbstdisziplin hoch anzurechnen. Problematisch bleibt sie gleichwohl. Denn gerade an der Neunten hat die Sphäre musikalischen Geschmackes ihre sehr bestimmten Grenzen. Wie das Werk den innerästhetischen Raum durchstößt und das Unmittelbare unmittelbar anspricht, so ist Durchbruch auch von der Interpretation gefordert: nicht durch das Mittel billiger Temperamentshäufung, gewiß, aber durch die Macht ursprünglicher Anschauung, die jedem Augenblick Gegenwart erzwingt. Es ist gut, wenn man das Ende des ersten Satzes a tempo spielen läßt, aber dies a tempo muß mehr als ein Ritardando sein, nicht weniger. Es ist gut, wenn man die Trioreminiszenz zum Schluß des Scherzos wirklich Presto nimmt; aber dies Presto muß grell aus dem Abgrund aufscheinen, wie es Furtwängler vermochte, darf nicht als harmloses Stretto abklingen. Es ist gut, wenn der Chor prägnant akzentuiert wird; aber die Akzente dürfen nicht den Gesang zerstampfen, dessen emporflutende Freiheit hier zuoberst gilt. Das Adagio war innerlich die crux der Aufführung; plötzlich, im $^{12}/_{8}$-Teil, fand man sich von der Musik verlassen; freilich, wem gelingt heute Beethovens schwierigster Sinfoniesatz? Selbst Furtwängler bannte ihn nur, indem er ihn Brucknerisch anfaßte. — Krauß hütete sich vor seinem Temperament, mied den Effekt und die Geste; aber es ward seinem ernsten Verzicht der formverzehrende Funke nicht geschenkt, der stets doch das eine Licht ist im Dunkel der Neunten Sinfonie. — Wendels Wiedergabe des letzten Bruckner war merkwürdig genug: er dachte an Brahms, überbrückte die Zäsuren, verkürzte — ohne Strich! — die Dimensionen und zog dem ungebärdigen Nacken einen Stehkragen an, der vielleicht eng war, aber dem Gesicht keinen schlechten Rahmen machte. Ein glatter Bruckner kam heraus, ein bürgerlicher sogar; aber einer, der sich zusammenschloß. Besonders erfreulich, wie instinktsicher Wendel sich davor bewahrte, sakral eine Sinfonie zu zelebrieren. — Das Stück allerdings ließ wieder Zweifel zurück: zu tiefe Zweifel, als daß ihnen gelegentliche Kritik nachgehen dürfte. — Einmal war *Kleiber* in Frankfurt, zu einem Mozart-Abend mit dem außerordentlich tüchtigen *Orchester des Hochschen Konservatoriums*, in dem es unter *Sekles'* Führung heute frische Initiative gibt. Kleibers Mozart, die kleine Nachtmusik zumal, stimmte ungetrübt dankbar: ein Können zeigte sich von so klar bewußter und zugleich instinktsicherer Schärfe der Konturen, daß man von Können nicht wohl mehr sprechen mag. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GENF: Seit sieben Jahren übt das »Orchestre de la Suisse romande« mit seinem vielseitigen Dirigenten *Ernest Ansermet* in den Städten der welschen Schweiz eine fruchtbare musikalische Tätigkeit aus. Die Sinfoniekonzerte mit ihren reichhaltigen Programmen, die Altes mit Neuem, Ausländisches mit Einheimischem aufs glücklichste verbinden, sind zu einem kulturellen Faktor der Westschweiz geworden. In Ansermet finden die Jungen und Jüngsten einen Befürworter; immer wieder tritt er für sie ein, bricht die Widerstände, die auch hier jede Neuerung erzeugt. Europa und Amerika anerkennen in Ansermet den besten Interpreten der Werke *Igor Strawinskijs.* Neulich erschien der 42jährige in Paris beheimatete Russe, um in Lausanne und Genf sein im April 1924 beendetes Klavierkonzert zu spielen. Mit virtuoser Technik und feurigem Schmiß behämmerte der Künstler den Pleyel-Flügel, der fast nur noch als Schlaginstrument verwendet wird. Das Frische und zwingend Neue der früheren Werke sucht man hier vergebens.
Mehr als Strawinskij wurde der erst 33jährige Schweizer *Arthur Honegger* gefeiert. »Pacific 231« hatte Honegger zur Erinnerung an die Uraufführungen der Orchesterstücke »Horace victorieux« und »Chant de joie« in Genf Ernest Ansermet gewidmet. Der vielbewunderten und oft geschmähten Partitur mit ihrer ungeheuren Steigerung blieb das Orchester nichts schuldig. Den gleichen Geist atmet das »Vorspiel« zu Shakespeares Drama »Sturm«, ebenfalls von 1923, während aus der Sommerpastorale verträumtes Glück auf sonnigen Bergen spricht. Die beiden Hauptelemente Honeggers, die wilde Kampf- und Kraftnatur und der melodiöse Lyriker und Tondichter, vereinigen sich im »König David«. Dieser »sinfonische Psalm« nach dem Drama von *René Morax* erlebte seine *deutsche Uraufführung* in der vorzüglichen Übersetzung von *Hans Reinhart* in Winterthur. Dieses ungewöhnliche Oratorium gelangte in Genf (nach Paris, Amsterdam, Havre) zu einer wahrhaft imposanten Wiedergabe. — Eigene Wege geht auch der hochbegabte, in Amerika lebende *Ernest Bloch.* Durch das Brüsseler

Streichquartett »*Pro Arte*« und die Genferin *Renée Heutsch* lernten wir das Quintett für Streicher und Klavier kennen. Hämmernde Rhythmen und gequälte Klänge, unter Verwendung von Vierteltönen, geben erschütternde Kunde von den inneren Kämpfen dieses Künstlers. Welche Leidenschaft, welch schmerzliches Erleben offenbart sich in den beiden Psalmen 137 und 114, wo sich hebräische Melodien zur heiligen Raserei steigern. Die Sängerin *Vera Janacopulos* sang sie leidenschaftlich, groß und hinreißend. — Von der übergroßen Zahl ausübender Künstler verdienen zwei besondere Erwähnung: *Adolf Busch* und *Robert Casadesus*. Das gesunde, grundmusikalische Geigenspiel von Busch wird hier seit Jahren außerordentlich geschätzt. Im D-dur-Konzert von Busoni bewunderte man seine glänzende Technik und im E-dur-Konzert von Bach entfaltete der Geiger wiederum seinen herrlichen Ton und sein feuriges Temperament. Den größten Solistenerfolg erstritt sich der 25jährige Pianist R. Casadesus. Sein Spiel besitzt einen ungestümen Elan, ein glückliches Gemisch von Kraft und Weichheit, einen hervorragenden Sinn für rhythmisches und klangliches Gleichgewicht und tiefe Musikalität. Dazu kommt ein ungewöhnlicher Reichtum des Anschlags. Alle diese Fähigkeiten machen aus Casadesus einen idealen Mozart-Interpreten. Viermal erschien dieser Meisterpianist nun schon diesen Winter und man wird nicht müde ihn zu hören. *Willy Tappolet*

GRAZ: Das Konzertleben förderte trotz der Steuerdrosselung ein paar höchst beachtenswerte Erlebnisse zutage. An erster Stelle sei die Grazer Erstaufführung von Franz Liszts »Christus« gemeldet, die vom »Männergesangverein«, »Singverein« und Opernorchester unter *Karl Auderieth* derart eindrucksvoll gebracht wurde, daß bis jetzt fünf Wiederholungen vor ausverkauften Sälen nötig wurden. Dieser Glanzleistung trat würdig an die Seite die Wiedergabe von Bruckners 150. Psalm und Richard Strauß' »Wanderers Sturmlied« und »Taillefer« durch den »Grazer Lehrergesangverein« unter *Hermann Richter*. Ein Sinfoniekonzert unter Auderieth brachte neben der »Domestica« von Strauß als Neuheit ein Klavierkonzert von *Alfred Arbter*, eine gediegene Arbeit mit sorgsamer Einzelausarbeitung, die der Komponist selbst mit glanzvoller Technik interpretierte. Ein Sinfoniekonzert unter *Alois Pachernegg*, der sich als flammende Dirigierbegabung erwies, machte nach Beethovens Siebenter und Tschaikowskijs Pathetischer auch mit einer Neuheit, der »Sinfonischen Musik« des Dirigenten bekannt, die einen wasserklaren Satz verriet. Musizierfreudigkeit ist mit wirkungsvoller Thematik vereint. Ein Abend des *Kroemer-Trios*, das sich damit äußerst vorteilhaft einführte, brachte Reger und Ravel. Das *Michl-Quartett*, ebenfalls eine neue heimische Institution, wagte gleich zwei Novitätenabende. Es handelte sich um ein harmonisch klares Streichquartett in G von *Franz Ippich*, ein technisch gewandtes Quartett in F von *Franz Moser*, ein ungemein farbiges Quartett von *Arthur Michl*, zwei einfallsreiche Arbeiten von *Otto Siegl*, ein Streichsextett op. 28 und ein Streichquartett op. 35, dann ein Quartett in einem Satz von *Max Schönherr*, das durch eine seltene Prägnanz bestioht.

Otto Hödel

HALLE a. S.: Die Sinfoniekonzerte der »Philharmonie« stehen nach wie vor im Mittelpunkt des Interesses. *Georg Göhler*, der vielseitige Dirigent, bot uns die *Uraufführung* einer gehaltvollen fesselnden Sinfonie in F-dur (3.) von *Arnold Mendelssohn*, brachte Felix Draeseke mit seiner Sinfonia tragica in lebhafte Erinnerung, erinnerte sich endlich auch des 60. Geburtstages Richard Strauß', indem er »Ein Heldenleben« vorüberziehen ließ und zeigte, daß Gustav Mahlers sinfonisches Wollen in seiner »Ersten« größer war als das Erfinden. *Alma Moodie* erspielte sich mit Pfitzners Violinkonzert einen schönen Erfolg. *Max Pauer* spielte mit einer gewissen Nonchalance Webers f-moll-Konzertstück und Schumanns ewigschönes Konzert. Trotz aller technischen Abrundung erschien seine Auslegung etwas matt. *Cida Lau* sang und *Rudolf Serkin* spielte Mozart. Höhenkunst, wenn auch der Gipfel der Vollendung im Stil noch nicht ganz erreicht ist. Für Mozarts Ballettpantomime »Les petits riens« und C-dur-Sinfonie bediente sich der Dirigent erstmalig des *Hallischen Sinfonieorchesters*, da die Theaterkapelle nicht mehr zur Verfügung steht. Es war ein Versuch, der bei einer Wiederholung sehr der Verbesserung der instrumentalen Mittel bedarf. *Erich Band* stellte sich mit Beethovens c-moll-Sinfonie und Strauß' Couperin-Suite zum ersten Male als Sinfoniedirigent vor und erfreute durch eine künstlerisch hochstehende Wiedergabe. In Halle scheint nun das Feldgeschrei zu werden: Hie Göhler, hie Band.

Konkurrenz kann nur Nutzen stiften. Jedenfalls wird die *Philharmonische Gesellschaft* weiter bestrebt sein, große echte Kunst zu bieten und gegebenenfalls gute auswärtige Kapellen heranzuziehen. Die *Robert Franz-Singakademie* unter *Alfred Rahlwes* erfreute durch überaus gelungene Aufführungen von Bruckners f-moll-Messe und Haydns »Jahreszeiten«. — Das *Klingler-Quartett* zeigte sich seines Ruhmes würdig. — Von Solisten ließen sich *R. Koczalski*, *Johannes Hobohm* und *Severin Eisenberger* hören und festigten ihren Ruf. Nur machte sich der polnische Tastenmeister seine Aufgabe von vier historischen Abenden in der Auswahl etwas leicht.

Martin Frey

HAMBURG: Das Philharmonische Konzert, wo *Karl Muck* die Neuzeit zuletzt mit Schreker (Ouvertüre) und Busoni (Faust-Studien) bedachte, sah diesen überragenden Dirigenten zuletzt mit der Dreiheit von Großklassikern — unter stärkstem Zulauf, indes andere »vegetieren« — und verlieh ihn dann bis zu musikfestlicher Dreiheit (um Pfingsten) nach Hollands »Konzert-Gebouw«. An jüngster, neuzeitlicher Musik fehlte es auch unter *Eugen Papst* nie. Die Überernährung mit allerlei Unausgegorenem hat in Hamburg zumeist reaktionär gewirkt. Auch Mahlers Siebente — hier unbekannt — hat hier nur als Darstellungsproblem angezogen. Honeggers sinfonischer Eilzug »Pacific 231« ist als Kunstentgleisung und Zustand der Entartung vermerkt worden. Die »Ammenuhr« von Braunfels (Orchester und Knabenstimmen) hat gefallen, obwohl seine Uhr um fünf mit Sonnenaufgang schließt, indes der alte, bildreiche »Wunderhorn«-Stoff die Stunden bis acht ausnutzt und Braunfels selber und selbstherrlich jeder Strophe eine Art sinfonischer Malerei voraussendet, ehe wir mit dem Text begreifen, was da vorgeht. *Alfred Sittard* hat neben Stabat und Tedeum Verdis und dem Bruckner-Tedeum den Christoph Bach (Oheim des Großen) mit zwei Kantaten (auch der zehnstimmigen »Es erhub sich ein Streit«) zu Ehren verholfen. *Siegfried Wagner*, mit Sympathie gefeiert, hat außer mit Teilen seiner Opern und Musikgut des Vaters hier die *Uraufführung* seines *Orchesterscherzo* (»Und wenn die Welt voll Teufel«), ein Dokument voll Ehrlichkeit, und seine Dichtung »Glück« mit reicher Zustimmung dirigiert. Mit lebhafter Anerkennung ist das hier noch unbekannte *Wendling-Quartett* geehrt worden. Auch — wie immer — *Lula Gmeiner*, die *Olszewska*, ebenso *Kleiber* bei mancherlei Eigenwilligkeit. *G. v. Keußlers* »Zebaoth« (unter ihm selbst) hat, ehrlich gestanden, als Ganzes Langeweile verbreitet.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: In einem der letzten Abonnementskonzerte, denen unter *Rudolf Krasselts* anregender Leitung ihre erste Stellung in dem Musikleben unserer Stadt gewahrt blieb, erlebten wir mit *Walther Gmeindls »Drei Orchesterstücke«* eine *Uraufführung*, bei der sogar das lammfromme Publikum der Abonnementskonzerte in den Harnisch gebracht wurde. Und mit Recht! Ein solches Tohuwabohu von rudimentären, fauchenden, kreischenden, grunzenden, kurz, gesucht häßlichen Klängen, wie sie hier aus dem wie wütend sich gebärdenden Orchester aufbrodelten, ist an dieser Kunststätte noch nicht erlebt worden. Igor Strawinskijs futuristisches »Feuerwerk«, das gleich danach gehört wurde, war Kinderspiel dagegen. Trotz *Zinaida Jurjewskajas* fein kultivierten Gesanges war es ein verlorener Abend! Auf gesundem Boden, wenn auch die Patenschaft Richard Strauß' nicht verleugnend, ist die bei uns letztens an gleicher Stelle erstmalig dargebotene 2. Sinfonie op. 15 (h-moll) von Max Trapp gewachsen; ein Zeugnis impulsiver Schaffensbegabung und glanzvoller Orchestertechnik. Als Solisten begegneten uns in diesen Konzerten noch *Adolf Busch* und *Walter Gieseking*, der einem neuen Konzert von Julius Kopsch (C-dur) zum Erfolg verhalf. — Von sonstigen wichtigen konzertlichen Vorkommnissen letzter Zeit sei hier einer gelungenen Aufführung der Musikakademie unter *Josef Frischen* mit Bossis »Das verlorene Paradies« und einer stimmungsvollen Peter Cornelius-Feier des *Konzertchors* unter *Hans Stieber* gedacht.

Albert Hartmann

HEIDELBERG: Der hochgeschätzte Pianist *O. Voß* hatte mit der *Uraufführung* seines b-moll-Klavierkonzertes einen vollen Erfolg. Das äußerlich einsätzige Werk, eigentlich eine sinfonische Dichtung für großes Orchester mit obligatem Klavier, gliedert sich deutlich in drei wirkungsvoll kontrastierende Abschnitte, deren erster, im Ganztonsystem gehalten, das Themenmaterial vermittelt und in langer Ausspinnung nach glänzendem Höhepunkt in das lyrische Mittelstück mit imponierendem melodischen Liniengewebe überleitet. Das Finale zieht seine Nahrung vor-

wiegend aus einem Choralthema, bietet eine kunstvoll gestaltete Doppelfuge und schließt in brillanten Wendungen. Das farbenprächtige Orchester benützt alle zeitgenössischen Ausdruckserrungenschaften und der Klavierpart strotzt — der Komponist saß selbst am Flügel — mit seinen vollgriffigen Passagen von Schwierigkeiten. Zweifellos: das Werk nötigt Achtung ab, aber, um den Hörer eine volle Stunde zu fesseln, müssen, insbesondere im zweiten Abschnitt, Kürzungen eintreten. Das Pfalzorchester und das Heidelberger Stadtorchester (Leitung *Ernst Boehe*) verhalfen dem »Konzert« zu eindringlicher Wirkung.

Karl Aug. Krauß

KÖLN: Als Vertreter des in Rußland dirigierenden *Hermann Abendroth* leitete *Hans Gelbke* aus M.-Gladbach eine charaktervolle Aufführung der Haydnschen »Schöpfung«, der Abendroth dann eine ebenso würdige der Bachschen Hohen Messe folgen ließ. In einem anderen Gürzenich-Konzert hörten wir neben einer Legende und einem Gnomentanz des sympathischen Karl Bleyle die 6. Sinfonie *Ewald Straeßers*, die der Komponist selbst aus der Taufe hob: wirklich »absolute« Musik, in der Form sich diesmal vielleicht eher Bruckner als Brahms nähernd, aber stärker in den thematischen Gedanken und der lebensvollen Durcharbeitung als seine vom Düsseldorfer Tonkünstlerfest bekannte Fünfte. Ein Sinfoniekonzert leitete vertretungsweise *Eugen Szenkar*, der besonders fesselnd eine Haydnsche Sinfonie vorführte, während er das Pathos der e-moll-Sinfonie von Brahms allzusehr »vermahlerte«. Ein Violinkonzert des hiesigen Orchestermusikers Balthasar Bettingen, dem *Franz Schätzer* als Solist der beste Anwalt war, verdient Verbreitung. Es hat slawischen Charakter, da der Komponist Kriegseindrücke aus dem Osten darin verarbeitet, ist aber eben deshalb eigenartig und gehaltvoll. Auch eine lustig-lyrische Ouvertüre zu »Weh dem, der lügt« von dem Nürnberger Karl Rorich sprach an. Neben dem *Berliner Domchor* tat sich der *Kölner Domchor* hervor, der unter *Josef Mölders* in wenigen Jahren erstaunlich künstlerisch gewachsen ist. Wertvoll für die Pflege der a-cappella-Musik ist seit langem auch der unter der Leitung von *Gustav Pielken* stehende *Kölner Lehrer- und Lehrerinnengesangverein.*

Walther Jacobs

LEIPZIG: Der zwanzigjährige *Kurt Thomas*, Schüler des Leipziger Konservatoriums, Schöpfer einer Vokalmesse, einer Violinsonate und eines Trios (alle drei bei Breitkopf & Härtel), hält die Leipziger Musikwelt fast mehr in Spannung als der ganze übrige Musikapparat. Über Thomas wäre Ausführliches zu sagen. Mit seinem op. 1, das die Thomaner aufgeführt haben, gibt er, ein Werk von großer Leidenschaft, ein reifes Ganzes, ein gebändigtes Chaos. Thomas hat eigentlich nichts mehr zu lernen. Entscheidend ist, ob er künftig die großen geistigen Probleme der Musik intuitiv meistern wird. Die ersten Werke überzeugen von einer Geniekraft, ihre Wirkung ist beglückend und erlösend. — Im *Gewandhaus* führte *Furtwängler* nach der Heimkehr aus Amerika ein neues Werk von Georg Schumann auf. Die »Händel-Variationen« mit der anschließenden, elementar und kraftbewußt dahinstürmenden Gigue sind ein Stück reifster, erfindungsstarker Gegenwartskunst, Musik, die aus seelischen Wirkungen zu überzeugen vermag. In dieser durchsichtig gearbeiteten Partitur steht kaum ein Gedanke, der nicht durch schärfste Kritik hindurchgegangen und so einem geistig und einheitlich wirkenden Ganzen restlos gefügig gemacht worden wäre. — Wie bei Georg Schumann erkennt man auch in jeder neuen Arbeit *Arnold Mendelssohns* die volle, harmonisch sich auswirkende Übereinstimmung von künstlerischem Ehrgeiz und schöpferischer Potenz, jene feine, meisterliche Ausgeglichenheit, jene charakteristische Form der reifen Persönlichkeit, hinter der auch das menschlich Bedeutsame zu spüren ist. Man mag sich zu der Kunstgattung des Männerchors stellen, wie man will: Mendelssohn hat diese Art Musik bereichert und ästhetisch erhöht. Die jüngste Frucht seiner Bemühungen sind einige Chöre auf Goethesche Texte, die man in Uraufführungen vom Leipziger Lehrergesangverein hörte. — Vom sozialen und künstlerischen Standpunkt gleich wichtig ist die Frage des *Zweiten Orchesters* für Leipzig. Man stritt sich jüngst in der Öffentlichkeit über die Zukunft des *Sinfonieorchesters*, das vorläufig die Funktionen einer solchen Ersatz-Instrumentalkörperschaft notdürftig erfüllt. Dieser Streit griff auch auf künstlerische Prinzipien über, da der »Mitteldeutsche Rundfunk« den Konzertvereinen bedrohlich zu werden scheint. Ob hier tatsächlich eine Gefahr besteht, hat sich nicht recht klären lassen. Die Tatsache, daß die Rundfunk-Gesellschaft das Sinfonieorchester fast ganz aus eigenen Mitteln erhält, gibt ihr natürlich erhöhte Ansprüche in Fragen der künstlerischen Verwen-

dung der Kapelle. Und was man vom Rundfunk künstlerisch zu halten hat, darüber besteht wohl ernsthaft kein Zweifel mehr. Abgesehen von diesen grundsätzlichen Bedenken aber darf man die Bemühungen um die materielle Erhaltung des Sinfonieorchesters nur gutheißen. Künstlerisch ist diese Körperschaft schon über das erste, peinliche Stadium hinaus, wie ein Konzert unter Leitung von *Hermann Abendroth* erst kürzlich erwiesen hat.

Hans Schnoor

LONDON: Nur eine Novität hat der vergangene Konzertmonat zu verzeichnen, dafür aber eine Reihe von künstlerischen Höhepunkten, die uns über den Mangel an Neuem hinwegzutrösten vermögen. Als solche möchte ich das erstmalige Erscheinen in London in der sympathischen Atmosphäre der »*Music Society*« des Pariser *Poulet-Quartetts*, die acht historischen Programme des *Léner-Quartetts* und vielleicht als höchsten Gipfel die zwei Liederabende *Elena Gerhardts* bezeichnen. Was uns diese erhabene Künstlerin namentlich in der zarteren Lyrik Schuberts, Brahms' und Hugo Wolfs bot, gehört zum Edelsten, Weihevollsten, das sich in der interpretativen Kunst überhaupt denken läßt. Ihre vollendete Atemtechnik ermöglicht es ihr, die schwierigsten Probleme der Phrasierung restlos zu lösen. Wie der Bogenstrich eines Kreisler oder Casals gleitet ihre Stimme mit bestrickendem Wohllaut über die weichen Kurven des Melos leicht dahin und, wie jene, verfügt sie über eine Modulationsfähigkeit, die unendliche Abstufungen vom mezzavoce bis zum flüsternden pianissimo kennt. Und so gelingt es ihr auch, die feinsten Schattierungen des Dichters oder des Musikers oder beider erschöpfend wiederzugeben, den geistigen und musikalischen Inhalt mit innigster Vertiefung zu deuten. Es verbietet sich, in einem kurzen Bericht auf Einzelheiten einzugehen, nur dies noch: als sie am Ende des zweiten Konzertes unter vielen anderen den »Nußbaum« als Zugabe sang — eine Wiedergabe, die fast überirdischer Duft zu umwehen schien —, blieb es sekundenlang still im Saale — so lange wirkte der Zauber nach, den erst der leidige, allerdings nicht zu vermeidende Applaus durchbrach. — Das Poulet-Quartett war wohl den meisten von uns eine Offenbarung. Hinreißendes Temperament vereinigt sich hier mit bestrickend schönem Ton, der nur seitens der ersten Geige im höchsten Affekt durch eine gewisse Härte Einbuße erleidet. Vielleicht überschätzen die Herren die Gefühlswelt Haydns, dem sie nicht selten eine dem Klassiker fernstehende »Emotionalität« andichteten, aber Chausson, namentlich Debussy, übergossen sie mit einer verklärten oder, wo es hingehörte, leidenschaftlichen Klangschönheit, wie man sie nur von großen Künstlern in glücklichster Stunde hören kann. — Ähnliche Wirkungen erzielten die *Léner* in ihren acht Konzerten, die von Stamitz und Richter bis zu Debussy und Goossens reichten. Ihr Rhythmus, ihre Klangfarbe scheinen sich jedem Stil mit gleicher Leichtigkeit anzupassen, und obwohl sie vielleicht in Brahms ihr Höchstes leisten, so kann man eigentlich nur von ihnen sagen, wie jener von den Beethovenschen Sinfonien, — daß die zuletzt Gehörte immer die schönste ist. Trotz aller Achtung vor dem *Rosé-Quartett*, trotz seiner strengen Klassizität und seiner ehrfurchtgebietenden Tradition, muß ich gestehen, daß nach solchen Erlebnissen sein Mozart, Beethoven, Schubert mich enttäuschten. Der Ton ist nicht immer sicher, der Strich oft hart und eckig und die strenge Auffassung artet gar leicht in akademische Trockenheit aus. Vielleicht irre ich mich, vielleicht haben sie recht und hat unsere Generation den Maßstab und die Freude an klassischer Herbe verloren.

Bruno Walter dirigierte in der ihm eigenen sprühenden Weise ein Wagner-Berlioz-Konzert des *British Broadcasting Symphony Orchestra* — er gewinnt, und mit Recht, immer mehr die Herzen seiner Zuhörer — *Furtwängler* das *London Symphony Orchestra*, er hat als Hauptnummer Tschaikowskijs 5. Sinfonie, deren leidenschaftliche Färbung diesem Dirigenten besonders liegt, und *Ansermet* das letzte Philharmonische Konzert, das die eingangs erwähnte Neuigkeit enthielt: Prokofieffs Violinkonzert, das *Szigeti* voriges Jahr in Prag zum erstenmal zu Gehör brachte und nun hier wiederholte. Prokofieff hat seine begeisterten Anhänger, zu denen ich mich vorläufig nicht zu rechnen vermag. Er hat ohne Zweifel eine gesunde und orginelle melodische Ader, das zeigen schon die Themata des ersten und des letzten Satzes dieses Konzertes, aber seine Entwicklungskunst ist zu schrullenhaft und trotz allen Anscheins der Neuartigkeit zu schablonenmäßig, um auf die Dauer zu befriedigen. Was sind jene obstinat-alternierenden Akkorde à la Strawinskij anderes als eine moderne Form der berüchtigten Brillenbässe? Und selbst wenn Soloinstrument

und Orchester in schrillen Lagen Motive oder Themenfragmente in der Verdoppelung wiederholen, es bleibt doch nur eine armselige Wiederholung bereits Gesagten; doch daß er auch anders kann, bewies das Finale, dessen Schluß so etwas wie einer Verklärung nahekam. Über einen Komponisten, der fähig ist, solche Töne zu finden, möchte man den Stab nicht brechen. *L. Dunton Green*

MAGDEBURG: Vielleicht bringt das wünschenswerte Verbleiben *Walther Becks* auch in das Konzertleben Magdeburgs eine einheitliche Linie. Sie fehlte hier von jeher, wie sie von jeher wünschenswert war. Gerade in manchen volkreichen Städten Norddeutschlands, die an sich gute Nährböden für die musikalische Kunst bilden, trat im Laufe der Jahrzehnte eine Zersplitterung der Kräfte ein, die nach einer zusammenfassenden geistigen Kraft dringend verlangen. Wie auf choristischem Gebiete ein neuer Weg einzuschlagen sei, der von den mancherlei Einzelchören abdrängt, die immer mehr Lücken im Material beklagen — zu sehr zieht z. B. sportliche Betätigung ab —, hat *Mikorey* jüngst in Braunschweig gezeigt, der innerhalb weniger Monate mit einem neugebildeten Festspielchor aller Stände von etwa 500 Mitgliedern Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« restlos bewältigte und auch in Zukunft — gleiche Hingabe aller vorausgesetzt — mit Erfolg umfangreichere Aufgaben bewältigen wird. So marschiert man hier in Magdeburg vielfach getrennt, und es kommt nur ausnahmsweise zum »vereint Schlagen«. Fortschrittlich im besten Sinne gehen immer noch die Konzerte des *Magdeburger Kaufmännischen Vereins* vor, die sich als besondere Aufgabe stellen, fremden Orchestern mit ihren Dirigenten hier Gastrecht zu gewähren. Geschlossene Fenster in dieser Weise weit zu öffnen, wird einem großen Gemeinwesen, in dem sich immer Stagnierendes breit macht, wohl stets zum Vorteil gereichen. So hörte man das *Dessauer Orchester* des Friedrichstheaters unter *Hoeßlin* ein klassisches Programm ausführen (Solist *Adolf Busch* mit dem G-dur-Violinkonzert Mozarts), das *Berliner Philharmonische* (an Stelle der Prager Philharmoniker unter Talich, der wegen Krankheit absagen mußte) unter *Issai Dobrowen* mit *Ansorge*. Nächstens wird *Furtwängler* die Berliner Philharmoniker führen. Unter diese Rubrik (zusammen mit der »Harmoniegesellschaft«) fielen Konzertabende wie der *Schillings-Barbara Kemps*, ein *Hermann Zilcher*-Konzert, ein weiteres von *Egenieff-Ibolyka Gyarfas* und ein *Busch-Quartettabend*. Die Sinfoniekonzerte der *Städtischen Kapelle* unter Beck bemühen sich, mit Erfolg zwischen älterer und neuerer Musik den wünschenswerten Ausgleich herbeizuführen. Von moderner Musik hörte man Borodins »Igor«-Ouvertüre, Mussorgskijs »Die Nacht auf dem kahlen Berge«, Stephans »Musik für Geige und Orchester«, *Confalonieris* »Lustspielouvertüre« *(Uraufführung)*, Strawinskijs »Pulcinella-Suite« und Frankensteins »Meyerbeer-Variationen«. Mit weniger Erfolg dirigierte er die f-moll-Messe Bruckners und dessen 150. Psalm *(Reblingscher Gesangverein)*, mit größerem Verdis »Requiem« (der gleiche Verein, zusammen mit dem *Lehrergesangverein* und dem *Krug-Waldsee-Chor*). An Solisten fanden den Weg hierher *Rehkemper*, *Dorfmüller*, *Guttmann*, *Florizel v. Reuter*, die *Mysz-Gmeiner* und die *Leider*. — Die Sonderkonzerte des Städtischen Orchesters, in ihren Programmen auf einen vornehm volkstümlichen Zug gestellt, leitet *Wendel*, der sich schnell einen begeisterten Zuhörerkreis geschaffen hat. — Von großem äußeren Erfolge war jüngst ein Siegfried Wagner-Konzert, mit ihm als Dirigenten eigener Werke (Violinkonzert von ihm, gespielt von *Kobin*) und solcher Liszts und Wagners. Der *Richard Wagner-Verband deutscher Frauen*, Ortsgruppe Magdeburg, hatte es veranstaltet. Als Solist war *Melchior* gewonnen worden. Allgemeines Interesse fanden auch die Abende des »Blauen Vogels« im Wilhelmtheater. *Max Hasse*

MANNHEIM: Ein recht ausgedehntes Feld, auf dem sich die konzertanten Ereignisse abgespielt haben, gilt es heute zu beschreiben. Unser *Philharmonischer Verein*, der uns immer mit dem Neuesten und Kennenlernenswerten auf solistischem Gebiete versorgt, vermittelte die Bekanntschaft mit dem potenten Klavierkünstler *Eduard Erdmann* und der schon etwas verblaßten, Richard Straußsche Lieder singenden *Elisabeth Schumann*. Erdmann brachte als Kuriosität Mussorgskij, Chopin ist seinen Riesenhänden ein zu filigranes Gebilde. Das einheimische *Max Kergl-Quartett* bemüht sich um die Pflege der Streichkammermusik in verdienstvoller Weise. Anton Bruckners gedachte man mit einer gewiß gutgemeinten Wiedergabe seines F-dur-Quintetts. Das a-moll-Quartett von Brahms, das op. 127 Es-dur von Beethoven waren lebendige Beweise eines stets wieder versuchten

Eindringens in die Wunderwelt der großen Quartettliteratur. Mit dem interessanten, geistvoll praktizierten »Baß«-Quartett Ernst Tochs, der einer der wenigen modernen Tonsetzer ist, die auch Andersgläubigen etwas zu sagen haben, gewannen die Herren des Kergl-Quartetts auch auf diesem nicht eben blumendurchwirkten Boden siegreich erfochtenes Gelände. Mit Schuberts B-dur-Trio und A-dur-Klavierquintett unter pianistischer Assistenz des grundmusikalischen und fingerfertigen *Hans Bruch* versorgten die Künstler die hungernden Herzen ihrer Zuhörer und konnten sogar einen Wohltätigkeitsakt für Frau Elsa Reger, die Witwe Max Regers, wagen, die — wie das in unserem gelobten Vaterlande so einmal der Lauf zu sein scheint — in mißlichen pekuniären Verhältnissen sich befinden soll. — Von auswärtigen Künstlern besuchte uns das *Wendling-Quartett*, das uns etwas akademisch, professoral Brahms' c-moll, Mozarts D-dur und Schuberts G-dur vormusizierte. Besonders der Schuberts ließ die rechte Farbenfreudigkeit vermissen, die dieses herrliche Stück Musikpoesie durchglüht. — *Alfred Höhn*, einer der technisch am besten beschlagenen jüngeren Klavierspieler, spielte uns Chopin vor, weniger den feinen Tonpoeten der Nocturnes als einen etwas turbulent aufgefaßten tollen Dynamiker, der mit manchen seiner Etüden und mit der As-dur-Polonaise verheerende Tonwogen antrieb. — In den großen Orchesterkonzerten der musikalischen Akademie gab es unter *Richard Lerts* Leitung einmal eine hübsch improvisierte Aufführung der E. W. Korngoldschen Schauspielouvertüre, der eine mehr lieblose Wiedergabe der Beethovenschen 8. Sinfonie gegenüberstand. Das andere Mal hat man sich zu einer Tafel moderner Entremets entschlossen. Kleinere Sachen von Busoni, Pfitzner und Rudi Stephan waren ausgebreitet, um neuzeitlich gerichtete Geschmacksnerven zu kitzeln. Solist war in jenem Falle der Russe *Nicolai Orloff*, der recht unbedeutend seines Landsmannes Rachmaninoffs c-moll-Konzert vortrug. Zum anderen Male der Münchener *Heinrich Rehkemper*, der mit seiner schönen, gleichmäßig durchgebildeten Baritonstimme Pfitzners »Herrn Oluf« und Gustav Mahlers »Lieder eines fahrenden Gesellen« ganz herrlich sang. — Eine der wertvollsten Intitutionen unseres Musiklebens sind die Orgelvorträge *Arno Landmanns*. Die Geister J. S. Bachs und Max Regers danken ihm stets erneute Wiederauferstehung.

Wilhelm Bopp

MOSKAU: Der Moskauer Musikbetrieb steht in diesem Jahre vollständig im Zeichen ausländischer Ausführungskunst. Die einzig arbeitende große Konzertinstitution (teilweise vom Staat unterstützt) »Rosphil« (»Russische Philharmonie«) vermittelt uns die Bekanntschaft mit den gediegensten westeuropäischen, hauptsächlich deutschen Kräften. Der in Moskau ganz besonders beliebte *Egon Petri* brachte es bis zu zwölf gut besuchten Klavierabenden. *Artur Schnabel*, dessen tiefgreifende und musikalisch hochwertige Auffassung den denkbar tiefsten Eindruck hinterließ, hörten wir, leider, nur zweimal. Zu seinem Abschiedskonzert brachte Schnabel mit dem *Stradivarius-Quartett (Knorre, Packelmann, Hamberg, Kubatzkij)* eine bis ins Feinste durchdachte und glanzvolle Aufführung des g-moll-Klavierquartetts von Brahms. Zwei für Moskau neue Meister des Taktstocks, *Otto Klemperer* und *Hermann Abendroth*, brachten meist klassische Programme mit gelegentlich eingesprengten Neuheiten, die allerdings als solche nur in Rußland gelten können: Regers »Böcklin-Suite« und Schönbergs »Verklärte Nacht«. Otto Klemperers allbezwingende und revolutionär ausladende Willenskraft und Abendroths ruhig bedachte Art wurden vom prachtvollen Moskauer Sinfonieorchester bestens unterstützt.
Auf dem Gebiet der um ihr Dasein hart ringenden Heimatkunst ist die von der Moskauer Komponistenvereinigung herrührende Aufführung zweier hochbedeutender Klaviersonaten von *Alexander Krein* und *Leonid Sabanejeff* hervorzuheben. *Eugen Braudo*

MÜNCHEN: Was keiner Macht bisher gelang, der Fasching hat es vollbracht: die beängstigend angeschwollene Konzertflut ist mit einem Male ganz verebbt. Es ist somit nur wenig Wesentliches zu berichten. Die *Münchener Triovereinigung*: *August Schmid-Lindner* (Klavier), *Jani Szanto* (Violine) und *Josef Disclez* (Cello), die sich durch ausgeglichenes, klangsattes Zusammenspiel auszeichnet, setzte sich für neuere Musik (Robert Heger, Josef Marx, Bruno Walter, Maurice Ravel) ein; das *Schachtebeck-Quartett*, das mit einem Streichquartett in e-moll (op. 49) von Richard Wetz, einem empfindungsstarken, eigenlebigen Werke, bekannt machte, bewährte seine alten Vorzüge, während das *Roth-Quartett* in einem Schubert-Abend die letzten kammermusikalischen Feinheiten vermissen ließ, auch stilistisch manches schuldig blieb. Von

den Pianisten erspielte sich *Edwin Fischer* in einem Konzert mit Kammerorchester durch sein ebenso natürliches wie höchstkultiviertes Musizieren rauschenden Beifall, *Katharine Goodson* bestach durch blendende Technik und die einheimische *Frida Stahl* konnte an einem eigenen Abend Zeugnis davon ablegen, wie erstaunlich sie in letzter Zeit gereift ist. Unter den Geigern ragten die virtuose, männlich-kraftvolle *Alma Moodie* und die tiefmusikalische *Hedwig Faßbaender* hervor.

Willy Krienitz

NEUYORK: Die Anzahl der Konzerte steht immer noch im umgekehrten Verhältnis zu den zahlenden Besuchern. Man braucht sich darüber nicht zu wundern, wenn man die Liste der Konzerte und die vielen unbekannten Namen überblickt. Der erfolglose Künstler sagt, daß Neuyorks Boden noch nicht reif genug für die Kunst ist; der erfolgreiche Künstler sagt, daß Neuyork die führende Kunststadt ist. Der europäische Künstler sagt, daß in Amerika alles übertrieben wird, das Konzertieren einbegriffen; das amerikanische Publikum sagt, daß das Konzertwesen ganz geordnet und ertragreich wäre, wenn nur nicht die unzähligen europäischen Künstler herüberkämen, die statt Reichtümer nichts als Erfahrungen sammeln müssen. Wie es auch sei, die Zahl der Konzerte nimmt zu, anstatt ab. Die Kritiker und die Defizitbestreiter können einem leid tun. — Die drei Sinfonieorchester, glücklicherweise noch der Mittelpunkt des Neuyorker Konzertlebens, machen erhebliche Schritte aufwärts. Dirigenten werden zwar immer noch wie ein Hemd gewechselt, aber der gegenseitige Ansporn bringt viel Gutes. *Stransky* ging und *Hoogstraaten* kam, nun geht Hoogstraaten und *Toscanini* kommt, *Furtwängler* kam und ging, *Mengelberg* kam wieder und wird auch die folgenden Jahre mit dem Philharmonischen Orchester sein. Das Sinfonie-Orchester steht wieder unter *Damrosch* und *Bruno Walter*, *Golschman* ist der dritte im Bunde, Stransky, der sich zum Staatsorchesterleiter machte, hat auch diesen Posten verlassen, um sich dem weniger aufregenden Kunsthandel zu widmen, und *Waghalter* steht an seiner Stelle. Das Orchester ist jung und kann begreiflicherweise sich mit den beiden anderen nicht messen.

Weit über das übliche Interesse in Musikkreisen hinaus geht der Besuch zweier Persönlichkeiten: *Igor Strawinskij* und *Wilhelm Furtwängler*. Liegt schon die Gegensätzlichkeit dieser beiden Musiker darin, daß der eine produktiv und der andere reproduktiv ist, so zeigten sich außerdem weitere Gegensätzlichkeiten in der Art und Weise, wie diese Künstler hier eingeführt wurden und wie sie ihr musikalisches Wesen zu beweisen wußten. Strawinskij kam mit großer Reklame unter dem rührigen Schutze der russischen Gesellschaften, Furtwängler kam »unheralded«, dem Schutze seiner bezwingenden Dirigentenkunst überlassen. Igor Strawinskij, dessen eminente Musikantennatur auch von jenen anerkannt werden muß, die dem Ausdruckswesen seiner Kunst nicht milde gesinnt sind, hat sich in einer Reihe von Konzerten als Komponist, als Dirigent seiner Kompositionen und als Pianist in seinem eigenen Klavierkonzert vorgestellt. Es wurde ihm Gelegenheit gegeben, sein ganzes Lebenswerk durch seine bedeutendsten Kompositionen vor den Ohren des Neuyorker Publikums auszubreiten. Es lag bestimmt mehr Sensation in dieser Kette von Veranstaltungen, als darin ein sehnsüchtiges Verlangen nach Strawinskijscher Musik zu finden war. Sein Name war groß und seine Werke hierzulande nicht durchweg unbekannt, so mußte man sich im Dienste zeitgenössischer Schöpfer diese Konzerte gefallen lassen. Ich sage: gefallen lassen. Und ich nehme es nicht zurück. Selten wurde in dieser Stadt so viel über einen Komponisten geschrieben, und selten wurde einer so wenig genossen wie er. Eine Komposition dieses Beherrschers der Mittel mag im Verlaufe eines Programmes von Interesse und vielleicht von einem bestimmten Eindruck sein, aber Strawinskij-Programme sind zweifelsohne ungenießbar. Gewiß ist das Strawinskij-Orchester ein neuer Klangkörper, und ebenso gewiß ist kein noch so fernes Gebiet in der Beherrschung der musikalischen Mittel dem Komponisten fremd, hier aber setzt die noch ungelöste Frage ein, ob ein gesteigertes Talent Erstaunliches oder ein Genie Ewigkeitswerte geschaffen hat. Es wird für den Hörer unserer Zeit immer von dessen persönlicher Beanlagung abhängen, Strawinskij eine Genie oder ein Talent zu nennen. Die Geschichte erst wird lehren, ob der Weg zum musikalischen Aufsteigen über die endlosen Dissonanzen und Geräusche eines Strawinskij gehen wird, selbst wenn diese Äußerungen zugegebenermaßen voll von Realistik und persönlicher Note sind, oder ob der nachkriegliche Friede und die Rückkehr zur Ordnung zu jenen Ausdrucksmitteln zwingen, die in ihre Zeit passen. Ich gestehe mein Erstaunen

beim Hören von Strawinskij, ein musikalisches Genießen aber war mir nicht vergönnt. Die Neuyorker Presse hat Strawinskij nahezu durchweg als phänomenales Genie gebucht und wahrscheinlich auch entsprechend genossen. Mag sein, daß keiner Strawinskijs Hanslick sein will. — Wilhelm Furtwängler kam, sah und siegte im wahren Sinne des Wortes. Er gab seinem Publikum weniger Rätsel zu lösen, aber dagegen einen ungetrübten Genuß, der in der Geschichte des Konzertsaales ganz vereinzelt verzeichnet ist. Presse und Publikum waren gleich begeistert über seine bezwingende Künstlerschaft. Außerdem zeigte sich der Erfolg in zwölf durchweg ausverkauften Häusern. Furtwängler ist begreiflicherweise der Mann, nach dem man hier so lange gesucht hat. Häuser füllen und zu gleicher Zeit die Presse und das Publikum in Begeisterung setzen, das ist entschieden das Ideal für eine an Defizite gewöhnte Sinfoniegesellschaft. Furtwänglers letztes Konzert bedeutete den Höhepunkt seines Erfolges. Ein 15 Minuten langer Beifall dröhnte durch den Saal. Die übliche Rede beim Abschied von Amerika fiel kurz und bündig aus. Die Geschichtsschreiber sind sich über den Wortlaut nicht einig. Ich verstand: »I thank you and your very fine orchestra«.
Mit dieser gewaltigen Ansprache verabschiedete sich ein bedeutender und gerngesehener Gast von Neuyork. Die Presse und das Publikum drückte mit Bestimmtheit den Wunsch aus, Furtwängler bald wieder hier begrüßen zu dürfen. Die Direktion der Sinfoniegesellschaft, die finanziellen Erfolge überblickend, hat sicherlich denselben Wunsch. Es liegt also nur an Furtwängler. *Emil Hilb*

PARIS: Die *Société du Conservatoire* hat nach Szymanowskis »Concerto« ein französisches Werk »Le Mas« von Canteloube und das 3. »Concerto« für Klavier von Prokofieff aufgeführt, die *Concerts Lamoureux* das Präludium des »Prométhée enchaîné« von Maurice Emmanuel und Maugüés »Le Cavalier à la Tulipe noire«. Die Concerts Colonne spielten Strawinskijs »Petruschka«, Reychelts »Nuits d'Asie«, Fanellis »Mors«, Chepuis »Kermesse« und ein Konzert in D für Klavier und Streichinstrumente von Borghi (mit Frau *Patorni-Casadesus*). *Pasdeloup* hat Honeggers »Le Roi David« und Strawinskijs »Le Chant du rossignol« wieder aufgenommen, und unter den Erstaufführungen sind »En Carnéo« von Vuillemin, »Trois Pièces de ballet« von J. Ibert, drei »Pièces vocales« von Ducasse hervorzuheben. *E. C. Grassi*, der Komponist siamesischer Abstammung, der nach ihm benannte Konzerte dirigiert, ließ ein Orchesterstück »Sukhanimitra« hören. — In der Salle Gaveau führte die *Schola Cantorum* Vincent d'Indys »Le chant de la Cloche« auf, eine ausgedehnte Komposition für Soli, Chor und Orchester, die das Datum 1885 trägt und den Einfluß Webers, Francks und Wagners erkennen läßt. Im selben Saal hat am 28. Februar *Hermann Tittel* zum erstenmal in Paris Strauß' »Alpensinfonie« dirigiert. — In den Kammermusikkonzerten hörte man, von *L. Flerury* interpretiert, Jacques Iberts »Jeux« für Flöte und Klavier und »Le Jardinier de Samos« für Flöte, Klarinette, Trompete und Streichinstrumente. Die S. M. I. widmete *Florent Schmitt* einen Abend, der einige Neuigkeiten bot: eine »Sonate libre«, »Mirages« und drei Melodien, die den seltsamen Titel »Kherob-Shal« tragen, der aus den ersten Silben der Textdichternamen (René *Ker*dry, Jean *Aub*ry und René *Chal*upt) gebildet ist. Honegger erschien mit einer »Sonate« für Klavier und Violine, »Trois Contrepoints« für Streichinstrumente, Flöte und Oboe, Jean Migot mit »Hommage à Thibault de Champagne« usw. *J. G. Prod'homme*

STETTIN: Das Musikleben unserer Stadt wickelt sich seit Jahresbeginn nunmehr in würdigerem Rahmen ab. Bildete doch die Saalfrage seit langen Jahren für jedes künstlerische Ereignis ein Abschreckungsmittel, das nur allzuoft Kunstspendenden und -Empfangenden die unangenehmsten Eindrücke hinterließ. Endlich ist nun der alte Konzerthausbau mit seinem durch Erweiterung und völligen Umbau auf 1000 Personen eingerichteten Saal seiner Bestimmung wieder übergeben worden. Die Stadt Stettin veranstaltete mit dem *Stettiner Musikverein* mehrere Eröffnungskonzerte und nannte diese »*Zweites Pommersches Musikfest*«. Verzeichnen wir einen wohlgelungenen Verlauf der Abende unter *Robert Wiemanns* Leitung. Von Neuheiten bot das Musikfest nur ein Quartett von Hindemith, das in seiner rücksichtslosen Linienführung viel neuartige kammermusikalische Klangwirkungen, jedoch mindestens ebensoviel leere »Konstruktionen« bot. Später vermittelten Konzertmeister *Bautz* (Violine) und Musikdirektor *Wiemann* (Klavier) uns noch die Bekanntschaft einer Violinsonate von Hindemith, die zwar als ein früheres Werk einfachere, verständlichere Gedankengänge,

dafür aber mehr Überzeugungskraft offenbart. Die *Theatergemeinde* bot neben letzterem einen Kompositionsabend von *Hansmaria Dombrowski*, einem jungen, einheimischen Tonsetzer. Seine starke Seite ist natürlichfließende Lyrik, die ihre Höhepunkte in klangschönen Liedern mit Orchesterbegleitung feierte. *Käthe Riegel* war mit ihrer feinen, vornehmlich auf intime Reize eingestellten Stimme die gegebene Interpretin dafür. Doch auch auf sinfonischem Gebiet ist Dombrowski eine starke Hoffnung. Eine knapp angelegte, schwungvolles Musikantentum verratende, dabei alle Tüfteleien vermeidende dreisätzige Sinfonie zeigte ihn als Komponisten, der trotz moderner harmonischer Klangwirkung doch immer liebenswerter Melodiker mit Norm und Form bleibt. *Erich Rust*

WEIMAR: Das Konzertleben Weimars spielt sich im *Deutschen Nationaltheater* und in der *Gesellschaft der Musikfreunde* ab. *Ernst Praetorius* hebt die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle auf ein in letzter Zeit nicht gekanntes Niveau. Alles überzeugt: Brukners Dritte, Beethovens Eroica, Draesekes Sinfonia tragica. Der stark vernachlässigte *Volkschor* des Theaters erstand in straffer Disziplin wieder und sang mit vorbildlicher Hingabe und Sauberkeit das Deutsche Requiem von Brahms. An Neuheiten bringt Praetorius ein entzückendes Divertimento op. 67 von Graener und ehrlich empfundene und gut gearbeitete 12 Variationen op. 58 von G. Cords. Die Gesellschaft der Musikfreunde erfreut mit dem einzigartigen *Klingler-Quartett*, einem Liederabend der glänzenden, ganz aus dem Inneren schöpfenden Altistin *Maria v. Basilides*. *Bruno Hinze-Reinhold* und *Robert Reitz* führen an drei Abenden in längst erprobtem Zusammenspiel sämtliche Sonaten Beethovens für Klavier und Violine auf. *Bruno* und *Anna Hinze-Reinhold* lassen die Harmonie ihrer Herzen aus einem Klavierabend auf zwei Flügeln wiederklingen. *Otto Reuter*

WIEN: Das Publikum der philharmonischen Generalprobe hat gegen Strawinskijs »Sacre du printemps« in turbulenter Weise Stellung genommen, so daß *Schalk* das Stück nur mit Mühe zu Ende dirigieren konnte. Seit langem gab's keine ähnlichen Krawallszenen im Konzertsaal, und man hätte es nicht für möglich gehalten, daß unsere apathische Musiköffentlichkeit überhaupt noch fähig ist, so leidenschaftlich zu empfinden. Darum wirkte dieser Temperamentsausbruch, so wenig er am Platz war, geradezu als angenehme Überraschung. Man gehe auch nicht allzu streng mit einem Publikum ins Gericht, das zur Rückständigkeit förmlich gezwungen wird. Die Philharmoniker selbst halten heute etwa bei Bruckner, bestenfalls bei Richard Strauß; und an der alten Gepflogenheit, alles Neue viele Jahre antichambrieren zu lassen, wird mit einer Konsequenz, die wahrhaft einer besseren Sache würdig wäre, festgehalten. Und in diesem philharmonischen Milieu der vornehmen Zurückhaltung, des gedämpften Sprechens und behutsamen Auftretens erzeugt begreiflicherweise jeder ungewohnte Laut um so empfindlicheren Widerhall. Indessen fand Strawinskij schon am nächsten Tage bei der Aufführung eine wesentlich beherztere Hörerschaft, die es mutig mit den Zischern aufnahm, sie niederapplaudierte und sich begeistert für das fröhliche, lachende Heidentum dieser »Frühlingsfeier« einsetzte. Erfrischender Frühlingswind fegte durch den Saal, ein Sturm von Klängen und Rhythmen, eine musikalische Urkraft, vor der jeder Widerstand früher oder später weichen muß. Und es ist keine allzu gewagte Prophezeiung, daß »Sacre du printemps« sehr bald die große Mode sein wird. — Die Hauersche und die Schönbergsche Zwölftönetheorie, die Vorzüge dieser oder jener Heilslehre wird nach wie vor mehr im dialektischen als im praktischen Sinne erprobt. Immerhin gab es ein Kompositionskonzert *Matthias Hauers*, bei dem auch der Laie und Nichteingeschworene den primitiven, vielleicht auch etwas ungelenken, holzschnittartigen Musikstücken gesunden, von keiner Theorie angekränkelten Kunst- und Ausdruckswillen entnehmen konnte. In den Abonnementskonzerten des *Konzertvereins* wurde wenigstens ein älterer Schönberg aufgeführt: die Tondichtung »Pelleas und Melisande«, die das Maeterlincksche Märchenliebespaar allerdings noch ganz im Wagnerschen Stile lieben und liebessterben läßt. Der Dirigent *Dirk Fock* schien von modernem Schnelligkeitswahn befallen zu sein, dirigierte auf Zeitersparnis und durfte sich schließlich rühmen, zur Absolvierung der komplizierten Partitur eine gute Viertelstunde weniger gebraucht zu haben als seine Berufsgenossen.

Heinrich Kralik

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

BARCELONA: »*Sang Po*«, eine chinesische »*Don Juan*«-Oper von *Rudolf Tlascal*, kommt zur *Uraufführung*. Der deutsche Text von R. E. Burgssun wurde von José Lleonart ins Spanische übertragen.

GERA: »*La Rosiera*«, Oper von *Vittorio Gnecchi*, wurde zur deutschen *Uraufführung* vom *Reußischen Theater* erworben, Gnecchis Oper »*Cassandra*« vom Stadttheater *Dortmund*.

OPERNSPIELPLAN

BORDEAUX: Richard Strauß' »Salome« errang bei ihrer hiesigen Erstaufführung einen starken Erfolg.

ERFURT: Das Stadttheater (Direktion *William Schirmer*) hat die von *Hans Schüler* und *Heinrich Strobel* hergestellte Neubearbeitung und Neuübersetzung von *Luigi Cherubinis* Oper »Medea« zur Aufführung gebracht.

REGENSBURG: Am 23. Februar d. J. hat der *Fürst von Thurn und Taxis* im fürstlichen Schloßtheater zu *Regensburg* die beiden, durch die Briefe Mozarts und durch die Entwicklung der Oper zum Musikdrama bekannten, auch heute noch interessanten Duodramen »*Ariadne auf Naxos*« und »*Medea*« von *Georg Benda* unter Leitung von *Franz Höfer* aufführen lassen. Die beiden Werke, von denen die Entwicklung einerseits zu Wagner, andererseits zum Melodram führte, erregten nach ihrer ersten Aufführung vor genau 150 Jahren (27. Januar und 1. Mai 1775) großes Aufsehen und übten auf den jungen Mozart starken Einfluß aus, so daß er sich entschloß, ein ähnliches Werk zu komponieren. Die Stücke wurden seinerzeit auf allen größeren deutschen Bühnen — aber auch in Paris — mit ungeheuerem Erfolg gespielt. Goethe führte sie in Weimar auf.

⁂

KÖLN: *Hermann Unger* hat für die Volksbühne die Bühnenmusiken zu Shakespeares »Sturm«, Gogols »Brautwerben«, Brüs' »Pfarrer von Lochau«, Hauptmanns »Hannele« geschrieben. Ferner wurden von demselben Komponisten Bühnenmusiken zu Hofmannsthals »Jedermann«, O'Neills »Der haarige Affe« und Kalidasas »Sakuntala« aufgeführt.

KONZERTE

ABERDEEN: In den Sherwood- und Lawrence-Hochschulen für Musik in Aberdeen (Süd-Dakota) bzw. *Appleton* (Wisconsin) veranstalteten zwei um die Einbürgerung deutscher Musik im mittleren Westen der Vereinigten Staaten sehr verdiente Leiter, *Walther Pfitzner* und *Ludolph Arens*, *Walter Niemann*-Klavierabende.

BERLIN: *Edmund Schröder* hat eine dreisätzige *Kammersinfonie* für 13 Soloinstrumente beendet, die zur *Uraufführung* noch im Laufe dieses Konzertwinters von einer Berliner Kammermusikvereinigung in Aussicht genommen ist.

Am 23. Februar 1925 gelangte *Hans Bullérians Violinsonate e-moll* op. 29 zur *Uraufführung*, am 2. März sein *Sextett* op. 38 in *Dresden*.

BIELEFELD: Das *Benda-Trio* brachte in einem Kammermusikabend zwei *Uraufführungen*: ein Trio für Violine, Viola und Cello von *Leone Sinigaglia* und ein Klaviertrio des greisen Berliner Komponisten *E. E. Taubert* mit großem Erfolg.

BUDAPEST: *Erich Kleiber* dirigierte hier zwei Konzerte: einen Mozart- und einen Mahler-Abend mit ganz außergewöhnlichem Erfolg. In Budapest ist man der Ansicht, eine ähnliche Interpretation der 3. Mahler-Sinfonie seit der Zeit, da Mahler sie in Budapest selbst geleitet hatte (1897), nicht mehr erlebt zu haben.

CHEMNITZ: *Karl Hoyers* »Konzertino im alten Stil« für zwei Flöten und Streichorchester kam durch das städtische Orchester zu erfolgreicher *Uraufführung*. *Franz Mayerhoff* brachte seine Violinsonate mit *Bobell* zur ersten Darstellung.

KÖLN: Aus Anlaß der Jahrtausendfeier der Rheinlande finden in diesem Sommer in Köln eine Reihe hervorragender musikalischer Veranstaltungen statt. Im Mittelpunkte steht das *Niederrheinische Musikfest*, dessen Konzerte vom 11. bis 15. Juni von *Hermann Abendroth* und *Richard Strauß* geleitet werden. Außerdem veranstaltet die Westdeutsche Konzertdirektion *drei große Orchesterkonzerte*, einen Schumann-Abend (Manfred und Klavierkonzert) mit dem *Kölner städtischen Orchester* unter Leitung von Hermann Abendroth, einen Beethoven-Bruckner-Abend der *Berliner Philharmoniker* unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler*, einen Mozart-Mahler-

Abend der *Wiener Philharmoniker* unter Leitung von *Bruno Walter.*

LANDAU: *Das erste pfälzische Musikfest* wird am Karfreitag und Ostern mit drei Konzerten in der städtischen Festhalle in Landau stattfinden. An der Spitze des Ehrenausschusses steht der Regierungspräsident der Pfalz. Mit dem Musikfest verfolgen seine Veranstalter die Absicht, das Band zwischen den großen Chorvereinen und dem Pfälzischen Sinfonieorchester unter sich und mit der Bevölkerung der Pfalz enger zu knüpfen und Zeugnis abzulegen von dem ernsten Willen zur zielbewußten Pflege der Musik als eines der vornehmsten und wertvollsten Güter deutscher Kultur.

PLÖN i. H.: Die Staatliche Bildungsanstalt veranstaltete unter Leitung des akademischen Musiklehrers *Edgar Rabsch* ein Konzert, in dem, anläßlich des 200. Todestages, nur Werke von *Johann Philipp Krieger* zu Gehör gebracht wurden.

ROM: *Alice Ehlers*, die deutsche Meisterin des Cembalo, hat soeben eine längere Tournee durch Italien beendet, die ihr außergewöhnliche Ehrungen einbrachte.

WEISSENFELS: Zu Ehren des in Weissenfels als bedeutender Opern- und Kirchenkomponist vor 200 Jahren verstorbenen Kapellmeisters *Johann Philipp Krieger* (1649—1725) brachte das städtische Orchester unter Leitung von *Fritz Thiede* in seinem laufenden monatlichen Sinfoniekonzert ausschließlich Werke von Krieger, von Max Seiffert bearbeitet, zur Aufführung.

*

Francis E. Arányi und *Wilhelm Grosz* haben nach ihren deutschen und rumänischen Konzerten eine durch alle großen Städte Hollands führende Tournee mit starkem Erfolg absolviert.

TAGESCHRONIK

Den Vorsitz auf dem von der Deutschen Musikgesellschaft für die Tage vom 4. bis 8. Juni geplanten *Musikwissenschaftlichen Kongreß in Leipzig* wird *Hermann Abert* übernehmen. Die allgemeinen Vorträge behandeln Fragen von grundlegender Bedeutung. Der Meinungsaustausch über Einzelgebiete der Musikwissenschaft ist den Sektionen vorbehalten. Von solchen bestehen: Bibliographie der Musik unter Leitung von *R. Schwartz*, Vergleichende Musikwissenschaft und Instrumentenkunde: *Curt Sachs*, Methodik der Musikwissenschaft: *Guido Adler*, Musikalische Jugenderziehung und Organisation: *Leo Kestenberg*, Musiktheorie: *Karl Thiel*, Geschichte der Musik, Altertum und Mittelalter: *Johannes Wolf*, Generalbaß- und klassisches Zeitalter: Professor Dr. *Fischer*, Romantik und Moderne: *Georg Schünemann*, Katholische Kirchenmusik: *H. Müller*, Protestantische Kirchenmusik: Professor Dr. *Smend*, Musikalische Landeskunde: *Ludwig Schiedermair*, Musikästhetik: *Arnold Schering.*

Der *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hält in *Köln* vom 17. bis 19. April eine festliche Tagung ab, verbunden mit einem *Rheinischen Kammermusikfest.* Es sind vorgesehen zwei Abendkonzerte, eine Matinee, außerdem eine offizielle Begrüßungsfeier.

*

Albert Bing vom Friedrich-Theater in Dessau wurde unter einer größeren Anzahl von Bewerbern als *erster Kapellmeister* an das *Koburger Landestheater* berufen. Sein Vorgänger, Professor *Laber*, der seine Stellung als Konzertdirigent in *Gera* beibehalten hatte und nur ein Jahr in Koburg wirkte, kehrt nach Gera zurück.

Der Intendant des Stadttheaters München-Gladbach, *Heinrich Johannes Braach*, ist von seinem Posten zurückgetreten. Der Rücktritt ist begründet in Meinungsverschiedenheiten des Intendanten mit der Stadtverwaltung, die sich mit der Tatsache eines größeren Defizits des Theaters nicht abfinden konnte.

Felix Maria Gatz, der künstlerische Leiter der Berliner Bruckner-Vereinigung, wurde von der österreichischen Regierung auf Antrag der *Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien* als Professor an die genannte Anstalt nach Wien berufen.

Hans Gelbke, der seit 27 Jahren das Musikleben der Stadt Gladbach leitet, feierte im Februar seinen 50. Geburtstag.

Robert Heger verläßt die Münchener Oper und folgt einem Ruf an die *Staatsoper* in *Wien.*

Intendant Dr. *Paul Legband*, der Leiter der vereinigten Stadttheater von Elberfeld und Barmen, scheidet am 1. Dezember d. J. aus seiner Stellung aus.

Professor Dr. *Hans Joachim Moser* von der Universität Halle wird Mitte März vor seiner Übersiedlung nach Heidelberg auf Einladung der Katalanischen Gesellschaft »Amics de musica« in *Barcelona* in italienischer Sprache einen Vortrag über »Das deutsche Lied von Schubert bis Brahms« halten, der auch in

Madrid wiederholt wird, und auf Veranlassung des deutschen Generalkonsulats für Spanien vor der deutschen Kolonie in Barcelona sechs Liederabende »Von Bach bis zur Gegenwart« veranstalten.

Das Braunschweigische Staatsministerium hat zum *Intendanten des Braunschweiger Landestheaters* den Direktor der Städtischen Bühnen in Rostock, Dr. *Ludwig Neubeck*, berufen. Neubeck hat die Wahl angenommen.

An Stelle des präsidierenden Vorsitzenden seines Vorstandes, Xaver Scharwenka, hat der *Verband konzertierender Künstler Deutschlands Siegfried Ochs* gewählt, der dadurch aus dem Verwaltungsrat ausscheidet. An Stelle von Ochs ist in den Verwaltungsrat Kammersänger *Albert Fischer* gewählt worden.

Die *Akademie der schönen Künste* in *Paris* hat *Gabriel Pierné* zum Nachfolger von Théodore Dubois, und *Alfred Bruneau* als Ersatz für Gabriel Fauré gewählt.

Emil Sauer wurde als Professor und Leiter einer Klavier-Meisterklasse an die Wiener Hochschule berufen.

Paul Graener wurde von der philosophischen Fakultät der *Universität Leipzig* zum *Ehrendoktor* promoviert.

Cornelius Kun wurde zum *Operndirektor* des *Danziger Stadttheaters* ernannt.

Dr. *Willi Aron*, Oberspielleiter der Aachener Oper, wurde in derselben Eigenschaft an die *Dortmunder* Oper berufen.

Alexander Lippay, der seit 1918 in Frankfurt als Kapellmeister und Komponist gewirkt hat, hat von der amerikanischen Regierung in *Manila* (Philippinen) eine Berufung als Direktor des mit der Universität verbundenen Conservatory of Music angenommen.

Der Dortmunder Generalmusikdirektor *Wilhelm Sieben* hat einen Ruf als Dirigent des *Stockholmer* Konzertvereins erhalten, dem er vorläufig auf ein Jahr folgen will.

Kammersänger *Karl Perron* wurde von der Dresdner Staatsoper als Vortragsmeister verpflichtet.

Frau *Alice Orff-Solchev* vom Stadttheater Mainz wurde für erstes Fach an das *Stadttheater in Dortmund* verpflichtet.

Der Musikschriftsteller *Hermann Sonne* in Darmstadt, der langjährige Vorsitzende des dortigen Richard Wagner-Vereins, konnte am 3. März seinen 60. Geburtstag feiern.

Der Direktor des Würzburger Stadttheaters, *Spannuth-Bodenstedt*, wird mit Ablauf dieser Spielzeit von seinem Posten scheiden. Er hat sein Amt niedergelegt, weil ihm vom Magistrat die Genehmigung zur Einführung der ganzjährigen Spielzeit versagt wurde.

Fritz Stein, der als Dirigent des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins das *Kieler Musikeben* seit sechs Jahren erfolgreich leitet und zugleich mit dem städtischen Orchester eine ausgedehnte Konzerttätigkeit in der ganzen Provinz Holstein entfaltete, ist vom Magistrat der Stadt Kiel zum *städtischen Musikdirektor* ernannt worden.

Richard Strauß hat den *akademischen Senat der Berliner Hochschule für Musik* verständigt, daß er den ihm angetragenen Lehrkurs unabhängig von seinem Konflikt mit der Wiener Staatsoper zu übernehmen gedenkt.

Richard Wetz konnte am 26. Februar seinen 50. Geburtstag feiern. Seine Hauptwerke sind: etwa 100 Lieder, mehrere große Chöre, drei Sinfonien, zwei Opern und eine Anzahl Kammermusik. Als Schriftsteller trat er mit einem Buch »Anton Bruckner, sein Leben und Schaffen« in die Öffentlichkeit.

Die Stadtverordnetenversammlung in *Halberstadt* bewilligte den vom Magistrat geforderten Zuschuß (83 700 M.) für das Stadttheater; damit ist für die Spielzeit 1925/26 die Einführung der *Spieloper* gesichert und gleichzeitig das Orchester zu *acht Sinfoniekonzerten* verpflichtet worden. Die Stadt stellt zwei Kapellmeister an, für die Sinfoniekonzerte wird das Orchester verstärkt.

*

Bei der Sichtung eines größeren Postens älterer Noten stieß Dr. *Roderich v. Mojsisovics*, der Direktor des Grazer Musikvereins, auf die aus dem Jahre 1838 stammenden abschriftlichen Stimmen eines *unbekannten Requiems* in Es-dur, auf deren Umschlag *Mozart* als Autor angegeben ist. Aus verschiedenen Gründen ist anzunehmen, daß das Werk wirklich von *Mozart* stammt, daß also keine Fälschung oder Unterschiebung vorliegt.

Das Originalmanuskript von Händels »Largo«, das sich im Besitz des Königs von England befindet, ist von diesem erstmalig für die Wiedergabe in der deutschen Ausgabe der Händel-Biographie von *Neumann Flower* freigegeben worden. Die Ausgabe des Buches, das im Verlag von F. K. Koehler erscheint, erfolgte anläßlich des 240. Gedenktages von Händels Geburtstag.

AUS DEM VERLAG

Die Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, teilt mit: Der Autoren-Vertrag für die von uns im Rahmen der Reihe ,,Klassiker der

Musik“ angekündigte *Mussorgskij-Biographie* ist durch gütliche Vereinbarung von Dr. Karl Holl auf *Kurt v. Wolfurt* übergegangen. Herr v. Wolfurt, ein geborener Deutsch-Balte, hat auf Grund seiner verwandtschaftlichen und persönlichen Beziehungen ein umfangreiches, durch neuen Zustrom ständig sich mehrendes Material über Mussorgskij sammeln können, wie es bisher keinem nicht-russischen Schriftsteller erreichbar gewesen ist. Dr. Holl ist infolgedessen auf unseren Wunsch im Interesse der Sache von dem Vertrag zurückgetreten, wogegen wir uns verpflichtet haben, eine andere Arbeit seiner Feder in absehbarer Zeit herauszubringen.

Jeder Musikfreund wird in Meyers Lexikon in 12 Bänden, der 7. vollständig umgearbeiteten Auflage von Meyers großem Konversationslexikon, zuverlässigste Auskunft auch über einschlägige Fragen erhalten. Das beweisen schon einige Stichproben im ersten Band, der soeben erschienen ist. Ebenso bietet das lange Mitarbeiterverzeichnis Gewähr für Sachlichkeit, Zuverlässigkeit und Vollständigkeit. Die neue Auflage von Meyers Lexikon wird jedem wertvollste Dienste leisten, beim Studium, im Beruf, überhaupt als vollkommenstes, auf der Höhe der Zeit stehendes Nachschlagewerk. Die Anschaffung wird wesentlich erleichtert durch die bequemen Zahlungsbedingungen, zu denen die Buchhandlung Karl Block, Berlin SW 68, Kochstr. 9, liefert.

Im Verlag *Max Hesse, Berlin*, ist soeben das aufschlußreiche und epochemachende Werk von *Alfred Lorenz* »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« in Buchform erschienen. »Die Musik« brachte bereits im 6. Heft des XV. Jahrgangs (März 1923) eine eingehende Würdigung des bedeutenden Werkes aus der Feder von *Karl Grunsky*.

Johann Josef Fux: „Gradus ad Parnassum“. Auf Veranlassung hervorragender Musikgelehrter eröffnet der Wiener Philharmonische Verlag in Wien die Subskription auf den geplanten Neudruck der originalen Fassung der ersten deutschen Ausgabe (1742) dieses klassischen Lehrbuches des Kontrapunkts. Nähere Auskünfte über die Bedingungen der Subskription erteilt der Wiener Philharmonische Verlag, Wien IV, Suttnerplatz 10.

Im Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig-Hamburg, erschien ein Mysterium „Erlösung“ für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad. lib.) des Hamburger Komponisten *Max Krohn*. *Rudolf Schulz-Dornburg* hat sich die Uraufführung gesichert und wird das Werk in diesem Frühjahr in *Bochum* zur Aufführung bringen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Professor Dr. *Walter Pielke*, der Halsarzt und Gesangspädagoge, ist im Alter von 77 Jahren gestorben. Er war seit 1907 Dozent für Physiologie an der Berliner staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Fast alle deutschen Gesangsgrößen haben sich seiner ärztlichen Beratung bedient.

Der Bassist *Robert Biberti*, das ehemalige Mitglied des Berliner Königlichen Opernhauses, dem er ungefähr von 1884 bis 1895 angehörte, ist im Alter von 70 Jahren verschieden.

LEIPZIG: Hier starb im Alter von 64 Jahren die Schauspielerin und Sängerin *Paula Tullinger*, die unter der Direktion Angelo Neumanns zu den beliebtesten Mitgliedern des Leipziger Stadttheaters gehörte.

MOSKAU: Einer der ältesten und namhaftesten Musikpädagogen, *Sorin*, ist gestorben. Er ist länger als 40 Jahre als Musiklehrer tätig gewesen und zahlreiche russische Musiker haben seinen Unterricht genossen.

PARIS: Die Pianistin *Marie Jaell* (als Marie Trautmann am 17. August 1846 zu Steinseltz im Elsaß geboren) ist hier am 7. Februar aus dem Leben geschieden.

Einige Tage später ebenso die Sängerin *Nicot-Bilbault-Vauchelet* (1855 in Bonai geboren), die der Opéra Comique, obgleich sie ihr nur 4 Jahre (1877—1881) angehörte, in unauslöschlichem Andenken bleiben wird. Sie widmete sich dem Unterricht und ist nur ein einziges Mal wieder auf der Bühne erschienen. Das war in Berlioz' „Beatrice et Bénédict“, im Odéon unter Ch. Lamoureux' Leitung.

ROM: Der berühmte italienische Komponist *Enrico Bossi* ist auf der Fahrt von Amerika nach Europa gestorben. Am 25. April wäre er 64 Jahre alt geworden. Er war Organist, Theorie- und Orgellehrer am Konservatorium zu Neapel und Direktor verschiedener Musikschulen (Venedig, Bologna, Rom). — Obschon sich Bossi mehrfach auf dem Gebiet der dramatischen Musik versuchte, liegt das Schwergewicht seines Schaffens doch mehr auf dem Gebiet der Orgelmusik und dem der Kammermusik. Einen besonderen Glanz erhielt sein Name durch seine beiden großen Oratorien »Das hohe Lied« und »Das verlorene Paradies«.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Stilistische Gründe ließen es nicht zu, dem Beethoven gewidmeten Sonderheft (März 1925) eine bildliche Darstellung des Meisters beizugeben. Wir holen das Versäumte heute nach, indem wir ein Porträt Beethovens von *Karl M. Kromer* veröffentlichen. Es entstammt einer Mappe mit sechs Steinzeichnungen, zum 150. Geburtstage Beethovens geschaffen und im Selbstverlag des Künstlers in Davos (Schweiz) erschienen. Kromer ist von Geburt Wiener, die Berge des Bündnerlandes wurden seine Wahlheimat. Die Mappe zeigt neben Lithographien von wichtigen Beethoven-Stätten in Bonn, Heiligenstadt, Wien ein Bildnis, über das der Künstler sich selbst folgendermaßen äußert: »Es gibt viele Porträtdarstellungen Beethovens, doch will die Mehrzahl davon in Eitelkeit glänzen, und sogar jene Bilder, die zu Lebzeiten des Meisters entstanden sind, sollen nicht ganz einwandfrei sein. Wer die vielen Biographien studiert, kommt zur Überzeugung, daß es für ein Beethoven-Bild nur *eine* sichere Grundlage gibt: es ist die im Jahre 1812 vom lebenden Beethoven abgenommene Kleinsche Gesichtsmaske. Diese allein war maßgebend bei der Gestaltung meines Beethoven-Porträts; ich ließ mich von keiner andern Seite beeinflussen. Das Bild möchte zeigen, wie die Eingebung von oben, durch den Menschen Beethoven hindurchgehend, in der tastenden Rechten nach Ausdruck sucht, möchte Beethovens seelisches Ringen, möchte durch die Hand die Tragik seiner Taubheit versinnbildlichen, möchte ungeschminkt *den* Beethoven darstellen, von dem wir träumen und dessen Form und Wesen uns allein gefällt«. Die Konzentration einer schöpferischen Seele, mit der inneren Eingebung gleichsam im Disput und eben im Begriff, die Kraft des Einfalls in einem Akkord zu sammeln und diesen zum tönenden Ausdruck zu bringen, das ist das ins Visuelle umgesetzte gedankliche Moment der Spannung. In geheimnisvollen Zeichen spricht die Gestaltung des Himmels (Sonne, Finsternis, Blitz) mit ihren reichen Beziehungen in dieses Bild hinein. Das beigegebene Beethoven-Zitat lautet: »Ich will beweisen, daß welcher gut und edel handelt auch dafür Mißhandlungen ertragen kann. Wien den 1. Februar 1819.« Über die *sechs Bühnenbilder Ludwig Sieverts* spricht sich der Künstler im Aufsatzteil erläuternd aus. Als Ergänzung zu den Bildunterschriften ist nachzutragen bei »Figaros Hochzeit«: Regie Lothar Wallerstein, bei »Zauberflöte«: Regie Carl Hagemann.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bloch, Ernest: Israel. Sinfonie. G. Schirmer, New York.
Klenau, Paul v.: Marion. Ballett-Pantomime. Hansen, Leipzig.
Hubay, Jenö: op. 93 Sinfonie Nr. 2 (c). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Kammermusik

Axman, Emil: Sonate f. Viol. u. Klav. Hudebni Matice, Prag.
Bullerian, Hans: op. 38 Sextett (Ges) f. Fl., Ob., Klarin., Horn, Fag. u. Pfte. Simrock, Berlin.
Dohnanyi, Ernst v.: op. 7 Streichquart. (A). Kleine Part. Wiener Philharm. Verl.
Graener, Paul: op. 66 Suite (c) f. Vcell und Pfte. Simrock, Berlin.
Hábà, Alois: op. 12 Zweites Streichquartett im Vierteltonsystem. Univers.-Edit., Wien.
Hoeßlin, Franz v.: Quintett (cis) f. Klarin., 2 Viol., Br. u. Vcell. Simrock, Berlin.
Ibert, Jacques: Jeux p. Flûte et Piano. Leduc, Paris.
Juon, Paul: op. 82 Sonate (f) f. Klarin. (od. Bratsche) u. Klav. Schlesinger, Berlin.
Kanitz, Ernst: op. 10 Sonate f. Viol. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Korngold, E. W.: op. 15 Quintett (E) f. 2 Viol., Br., Vcell u. Klav. Schott, Mainz.
Kronke, Emil: op. 186 Suite italienne f. Flöte, Vcell u. Harfe. Zimmermann, Leipzig.

Lebrun, Raymond: Sonate p. Piano et Viol. Sénart, Paris.
Mac Coy, W. J.: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.
Prokofieff: Quartett f. Ob., Klarin., Bratsche und Kontrabaß, noch ungedruckt.
Rohozinski: Quatre pièces p. Flûte et Viol. Sénart, Paris.
Schulhoff, Erwin: Fünf Stücke f. Streichquartett. Schott, Mainz.
Soulage, Marcelle: Sonate (d) p. Viol. et Piano. Evette & Schaeffer, Paris.
Strube, Gustav: Sonate (e) f. Viol. und Klavier. Schirmer, New York.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bazelaire, Paul: La technique du Violoncelle. Leduc, Paris.
Bohnke, Emil: op. 13 Drei Sonaten, Nr. 1 f. Viol. solo, 2 f. Bratsche solo, 3 f. Vcell solo. Simrock, Berlin.
Caplet, André: Epiphanie. Fresque p. Vcelle et Orch. Durand, Paris.
Enesco, Georges: Symphonie concertante p. Violonc. av. orch. Enoch, Paris.
Fischer, Oskar: Tonleiter- und Akkordübungen für Flöte. Rob. Forberg, Leipzig.
Gerlt, Richard: Einleitung, Variation und Epilog über ein Thema von Mozart; Klaviergedichte. Klavier-Sinfonie I (Ein Sang von der Sehnsucht und vom Kampfe) und II (Ein Reigen durch lichte Stunden). Für Klavier. Molldur-Verl., Hildesheim.
Jirak, K. B.: op. 24 Lebenswende. Ein Zyklus für Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Křenek, Ernst: op. 29 Konzert f. Viol. Univers.-Edit., Wien.
Kundigraber, Hermann: op. 7 Sechs Stimmungsbilder aus einer alten Stadt und deren Umgebung f. Klav. Krebs, Aschaffenburg.
Maxime, Alphonse: 200 études nouvelles p. cor à pistons. Leduc, Paris.
Rabsch, Edgar (Plön): Passacaglia und Doppelfuge über den Choral »Ach, was soll ich Sünder machen«, f. Orgel, noch ungedruckt.
Siohan, Robert: Trois pièces p. Flûte seule. Sénart, Paris.
Stephan, Rudi: Musik f. Geige und Orchester. Schott, Mainz.
Tscherepnin, A.: Concerto p. Piano (F-dur). Chester, London.
Vierne, Louis: 5. Sinfonie p. Orgue. Durand, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Casadesus, Francis: La chanson de Paris. Pièce lyr. en 3 actes. Choudens, Paris.
Höfer, Franz: Don Guevara. Musikdrama. Dichtung von Rud. Lothar. Standard A.-G., Berlin.
Kienzl, Wilhelm: op. 100 Hassan der Schwärmer. Oper. Weinberger, Wien.
Mariotte, A.: Esther. Drama lyr. en 3 actes. Enoch, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Dorschfeldt, Gerhard: op. 10 Sechs Lieder f. Ges. mit Klavier. Wolf & Ruthe, Magdeburg.
Frischenschlager, Friedrich: 7 Kammerlieder f. Baß mit Begl. eines Klavierquartetts. Doblinger, Wien.
Hoppe, Karl: op. 36 Missa pontificalis in honorem St. Augustini. Cieplik, Beuthen.
Jirak, K. B.: op. 6 Tragikomödien. Zyklus von fünf Liedern m. Orch. Hudebni Matice, Prag.
Ikonen, Lanoi: op. 18 Vier Lieder; op. 20 Drei Sommergesänge mit Epilog f. Singst. und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Kallenberg, Siegfried (München): Eine Passionsmusik f. Chor, Soli, Org. u. Streichorch., noch ungedruckt.
Krohn, Max: op. 30 Erlösung. Mysterium f. Soli, Chor u. Orch. Benjamin, Hamburg.
Pillard, Albert: Messe orientale. Sénart, Paris.
Rabsch, Edgar (Plön): Kinderlieder; Kinderlieder für 1 Singst. m. Klav.; »Aus der Tiefe« f. Solo, kleinen Chor, Kammerorch. u. Orgel, noch ungedruckt.
Roger-Ducasse: Madrigal sur des vers de Molière à 4 voix et orch. Durand, Paris.

III. BÜCHER

Busoni. Werkverzeichnis. Auf Grund der Aufzeichnungen Busonis zusammengest. u. hrsg. von seinen Verlegern. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Danckert, Werner: Geschichte der Gigue. Kistner & Siegel, Leipzig.
Durand, Jacques: Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. Durand, Paris.
Eimert, Robert: Atonale Musiklehre. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Keußler, Gerhard v.: Zebaoth. Bibl. Oratorium. Einführung von Arnold Schering. Peters, Leipzig.
Lüthge, Kurt: Die deutsche Spieloper. Eine Studie. Piepenschneider, Braunschweig.
Meyer, Waldemar: Aus einem Künstlerleben. Stilke, Berlin.
Musik, Von neuer. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst. Marcan-Verl., Köln.
Rabsch, Edgar: Gedanken über Musikerziehung. Quelle & Meyer, Leipzig.
Ruthardt, Adolf: Wegweiser durch die Klavierliteratur. 10. Aufl. Hug, Leipzig.
Scheidt, Samuel. Sein Leben und sein Werk. Von Christhard Mahrenholz. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

JUNGE MUSIK IN DER TSCHECHOSLOWAKEI
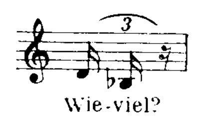
VON

ERICH STEINHARD-PRAG

Über die neuere Tonkunst in der Tschechoslowakei einen Aufsatz zu schreiben ist heute kein Leichtes. Der Begabungen ist eine Fülle, mehrfach konträr die Richtungen und in verschiedenen Farben die Individualitäten, so daß man bedauert, nicht eingehender zur Einzelpersönlichkeit zu kommen. Dazu ein Komplex von Fragen historischer und nationalästhetischer Art, den ich als Deutscher dieses Landes, anders sehe als der nationale Tscheche, ernster beurteile als der Österreicher, in vielem wahrscheinlich moderner fühle als der Reichsdeutsche. Dabei ist es zweifellos, daß der deutsche Zentraleuropäer in Dingen der Kunst kosmopolitischer denkt, freier ist als der Italiener, Franzose und Slawe im allgemeinen. Bei der Zweiteilung der Materie in eine deutsche und tschechische hat letztere voranzustehen. Denn die slawische Kunst dieses Landgebietes ist die repräsentative, sie hängt mit der Kunst der früheren Epochen dieses Rahmens zusammen, während die deutsche Zweigkunst als Komplex erst allerjüngsten Datums ist. Und so kräftig diese deutsche Musik in letzter Zeit hier aufsprießt, und so vorwärtsdrängend die Modernität ihrer Erscheinung wirkt — immer wieder zeigt sich als Basis die heutige, allen geläufige Musik Deutschlands, deren einen Hauptvertreter sie übrigens hervorgebracht hat.
Im Vordergrund der Betrachtung stehe das Neue. Über das Wertvolle an sich ist schon des öfteren mehreres gesagt worden, aber wir wollen wissen, wohin der Weg führt, deswegen reizt vor allem das Neue, das Problematische.
Und da kommen wir gleich zu einem seltsamen Ergebnis. Die beiden radikalsten Talente der Tschechen — der siebzigjährige *Leoš Janáček* (geb. 1854) und *Alois Hába* (geb. 1893) stammen aus dem Osten des Landes, aus dem volksliedgesegneten Mähren, das an die volksmusikreiche Slowakei grenzt. Beide Gebiete sind seit Jahrzehnten das Wanderziel der bedeutendsten tschechischen Komponisten. Daraus wäre fast zu schließen, daß beide Tonsetzer, Janáček und Hába, im Volkstum wurzeln. Es ist so. Und das ist aus zwei Gründen bemerkenswert. Die Vertreter der Neuen Musik vermeiden bekanntlich eigennationale Elemente in ihrer Musik und berücksichtigen das Völkische nur in der exotischen oder in der Naturvölkermelodik, aber auch da nur zur Ausdrucksverschärfung, zur Belebung der Expression durch ungewohnte Linien und Rhythmen, die dann neue Formen zu umreißen imstande sind. Im besonderen weichen aber die jüngsten tschechischen Musiker, trotz der Liebe zur Folklore des mährischen und slawischen Volkstums, der Nationalmelodik aus und suchen und finden den Anschluß an die Weltmusik.

Janáček steht nun, trotzdem er Ausdruckskünstler ist, mit beiden Füßen auf nationaler Erde. Welcher Art ist diese nationale Kunst und ihre Expression? Beide unterscheiden sich wesentlich von den gewohnten Begriffsinhalten. Janáčeks musikalischer Nationalismus ist theoretisch ersonnen und begründet. So ursprünglich, so temperamentgeladen, so wild er sich auch gibt. Aber diese Theorie enthält auch gleichzeitig die Bausteine zu einer Kunst des konzisesten Ausdrucks. Das Notenbild, das uns Janáčeks Partitur bietet, sieht oft unruhig, zerfahren aus, trägt mit fast durchwegs kleinen Werten und den dazugehörenden Pausen, den scharfen Figürchen wild-eruptiven Charakter. Was im knappsten Rahmen der Kleinrhythmik zu fühlen ist, wiederholt in großen Dimensionen der Gesamtaufbau der Werke: Eine sich überstürzende Überdramatik mit primitivsten Mitteln von durchschlagender Kraft. Wobei ich nicht einmal gleich an seine Musikdramen und Opern denke, von denen »*Jenufa*«, mit einem veristisch-folkloristischen Text nach fünfzehnjähriger Aufbewahrung im Archiv eine Wanderung über alle europäischen Bühnen antrat, »*Das listige Füchslein*«, eine Tieroper, heuer beim Prager Musikfest aufgeführt wird, »*Die Sache Makropulos*« einen phantastischen Stoff des bekannten Utopisten Karl Čapek benützt. Schon die Libretti zeichnen den abseitigen Geschmack des Komponisten. Zur Charakteristik seines Wesens diene aber besser der Umstand, daß die erwähnte Hyperdramatik (seine Tonsprache wurde auch »kinodramatisch« genannt) in *Klavierwerken*, im *Streichquartett*, in *Orchesterkompositionen*, *Liedern* und *Chören* mit noch größerer Prägnanz und Wucht der Wirkung auftritt. Hier erst — nicht in den Opern — wird die Neuheit des Stils klar. Im Chorischen, wo die balladesk-aufregenden Strophen von Peter Bezruč »70 000« eine aufpeitschende Instinktmusik mit allen Farben des Naturalismus bis zum Aufschrei zur Folge hat. In den absoluten Instrumentalwerken, wo die frühere — wie man meinte —, nur aus dem Worttext zu erklärende musikalische Form plötzlich als programmlose Figuralmusik erscheint, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht. Die Wurzel dieser neuartigen Tonsprache, die erst in der absoluten Musik als Novum berühren kann, liegt allerdings in der Volksmusik und in der Diktion der mährisch-slowakischen Volks-(Dialekt) Sprache, deren Tonlinie Janáček seit Jahrzehnten als Folklorist notiert. Durch sie wurde er angeregt, den Begriff des Themas, der thematischen Arbeit, der Periode, des gewohnten Aufbaus, zu leugnen. So folgt ein kurzes aufwühlendes Motiv dem anderen, so werden die Motive dann wie in einem Kaleidoskop durcheinandergewirbelt, sie steigern sich konsequent nach neuen seelischen Gesetzen, um im Instrumentalsatz das merkwürdige Gesamtbild einer dramatischen Struktur zu geben. Es erfolgt also, wenn wir den Prozeß genetisch verfolgen, eine Transplantierung der Sprachmelodie einer Dialektsprache auf die Operndramatik und Chorkunst und von da aus auf die Spielmusik, wo das Neue, von allem Äußerlichen, Literarischen (Programmatischen) befreit, erst selbständig wird.

Janáček hat selbst einmal über das Werden aus solch einer Urzelle sich geäußert. Er ging über den Markt*) und hörte ein *Zwiegespräch zwischen einer Marktfrau und einer Käuferin*, aus dem er folgendes aufschrieb:



fragte eine Verkäuferin — eine Frau, etwa fünfzig Jahre alt, dort ansäßig — eine Frau vom Dominikanerplatz in Brünn, welche von ihr Quark (Topfen) kaufte. Sie war beim Aussprechen dieser Frage ganz ruhig, sie wußte, daß sie den Quark wiegen werde und war schon dabei, kaum, daß sie dieses Wörtchen ausgesprochen hatte. Es war der 13. November 1919, $11^1/_2$ Uhr vormittags bei kaltem Wetter. Ausgesprochen war diese Frage in $^3/_{10}$ Sekunden . . .
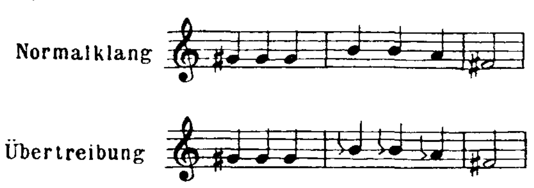
Ist das melodisch-rhythmische Gefüge seiner Gesangsoper meist trockener deklamatorisch-rezitativischer Art, weil dem Melodienverlauf etwas dem Vorbild Verbundenes noch anhaftet, so ist in allen übrigen Kompositionsgattungen die Befreiung zum bewegten klangvollen neuen Stil ersichtlich. Durch gegenseitige Durchdringung (Verdichtung nennt er es selbst) von Akkorden (vom Sept- bis zum Terzdezimenakkord) gelangt er zu seiner Harmonik, die irrtümlich primitiv genannt wurde. Primitiv und vom Herkömmlichen abweichend ist wohl seine Kontrapunktik und die Instrumentation seines Orchesters, das von Debussy und Schönberg gleichweit entfernt ist; beides aber hängt zusammen mit der interruptiven Form der Motivarchitektur. So begründet bei Janácek ausnahmsweise die Nationalmusik die neue Ausdruckskunst.

Es liegt nicht ohne weiteres zutage, daß der junge Vierteltonmusiker *Alois Hába* eine Parallelerscheinung zu Janáček darstellt. Nur nebenbei sei bemerkt, daß er dem gleichen Landgebiet wie Janáček entstammt, daß er mit Janáček die Vorliebe für das slowakische Volkslied gemeinsam hat, daß er allmonatlich die weite Reise nicht scheut, um slowakische Dörfer zu durchwandern. Das Aufbauen auf rein theoretischer Basis fällt bei Hába noch weit mehr auf als beim Vorgenannten, die Befreiung von seiner gut durchdachten Theorie ist noch nicht soweit vorgeschritten wie bei Janáceks Instrumentalwerken.

Sehr interessant der Umstand, daß Hába auf ganz natürliche Weise dorthin gelangte, wo er heute steht. Während der alte Janácek, wie die ganze europäische Jugend mit den Halbtönen bis an die Grenze des Möglichen gingen, suchte Hába neue Tonqualitäten und fand auch die Fortsetzung des Weges, bis zu welchem die meisten jungen mitteleuropäischen Musiker vorgedrungen waren. Schon als Knabe zog er mit einer Dorfkapelle (Ziehharmonika, Flöte, Klarinette, Geige, Baß) durch slowakische Dörfer. In den Dorfwirtshäusern

*) Aus Jos. Černik: O Janáčkově teorii »napěvkové«, in »Hud. matice« Heft 1—2, 1924.

wurden die Nächte durchmusiziert, dort hörte man aber auch Volkslieder. Oft das brutalste Material. Die Bauern sind übermütig, das Volk fühlt sich wohl, ist freudig und ausgelassen und übertreibt unwillkürlich die Intervalle. In den Pausen hat schon damals Hába auf der Geige probiert, um wieviel höher diese falschen Töne gesungen wurden und versuchte dann die Melodien zu stilisieren. Zum Beispiel:



In späterer Zeit marschiert Hába mit einem Phonographen in die Dörfer, um Aufnahmen zu machen. Natürlich erwächst aus dem Volke nur einfaches Material; Hábas Bestreben mußte es sein, diesen musikalischen Stoff in Form zu bringen. Andere suchen Strawinskij nachzuahmen, Hába sieht im Volk sein Vorbild. Er wollte genau so wenig Epigone sein wie Janáček, der, um den klassischen Formbau zu umgehen, auf seine eigenartige Motivtechnik verfiel, deren verkürzte Melodieteilchen erscheinen, um für immer zu verschwinden.

Das Alleinsein, in dem Hába dastand, mag Hába wohl beunruhigt haben, muß ihn auch zum Aufsuchen von Parallelen getrieben haben, und solche die Vierteltonmusik betreffende verwandte Erscheinungen waren in der alten Musik und in der Exotik tatsächlich zu finden, besonders im historischen Orient und im Orient der Gegenwart. So steht fest, daß die Vierteltontheorie weder eine engnationale, noch viel weniger eine rein subjektive Angelegenheit Hábas ist. Das Studium des Kodex von Montpellier (12. bis 14. Jahrhundert) bestärkte Hába genau so wie die Erkenntnis, daß das Vierteltonsystem *melodisch* noch heute in der arabischen Musik (Muezzinrufe von den Moscheen) erhalten ist. Hába ging nun daran, das System *harmonisch* auszubauen und der europäischen Psyche anzupassen. Damit schließt sich der Kreis.

Und nun könnten wir die Ähnlichkeit der schöpferischen Kunstart Janáceks und Hábas im besonderen belegen. Auch Hába lehnt bewußt die architektonische Technik, besonders den thematischen Aufbau der Vorzeit ab. Auch er weicht Wiederholungen von Themen, Motiven und Motivpartikelchen konsequent aus. Er erfaßt die Linie physiologisch und will nach vorwärts drängen, vorwärts schreiten, unbekümmert um bisher Gesagtes.

Auch hier ist Hába ein Fortsetzer. Verwandtes bietet der gregorianische Choral, die protestantische Choralkunst, die französischen, italienischen und schließlich auch die orientalischen Volksgesänge der Frühzeit. Hába weicht also von der klassischen Tradition ab, um sich — im Prinzip — der geistlichen und weltlichen *Volks*kunst anzuschließen.

Im eigenen Lande sind der Hussitische Choral, die Gesänge der böhmisch-mährischen Brüder und das slowakische Volkslied Vorbilder, im gleichen Sinn, wie die bereits zitierten. Die zwei- und dreiteilige Liedform ist beim Volkslied die übliche, beim slowakischen Volkslied aber gibt es sechs- und mehrteilige Gebilde, denn die östlichsten Gebirgsgebiete der Slowakei haben noch wenig Fühlung mit Mitteleuropa. So kommt Hába zur neuen Form. Im *zweiten Vierteltonstreichquartett* besteht der erste Satz aus fünf Etappen, jede unter Führung einer Melodie; die erste Etappe z. B. leitet die Viola durch 62 Takte; 15taktige Perioden ohne Wiederholungen, ohne Sequenzen, ohne Transposition, ohne Kombination bereits verwendeter Themen, ohne Steigerungen sind zu konstatieren und in der polyphonen Arbeit übernehmen die anderen Stimmen nichts von der Hauptstimme. Alle diese Grundsätze können in Hábas *zweitem und drittem Vierteltonquartett*, im *Sechsteltonquartett*, in der *Vierteltonchorsuite* und in den *zwei Suiten für Vierteltonklavier* beobachtet werden. Wenn ich eingangs sagte, daß Hába sich oft mühsam in seinen Kompositionen von seinen Theorien loslöse, so galt das natürlich nur für die Anfangszeit seines neuen Schaffens, heute spürt man ein gewisses Instinktmusizieren stellenweise bereits im zweiten Vierteltonquartett, und die Tatsache, daß Hába sich in den letzten Monaten aufs Drama geworfen hat, ist sehr bezeichnend. Er hat sieben Bühnenwerke skizziert. Das eine trägt den Titel »*Sexualität*«, das andere heißt »*Selbsterhaltung*«. Kinobilder, die Hába selbst entworfen hat, begleiten die Handlung; das Orchester besteht aus einem Vierteltonklavier, einem Streichquartett, zwei Harfen (eine um einen Viertelton höher gestimmt) und zwei Vierteltonklarinetten.
Nach den problematischen Erscheinungen: eine Individualität, die in ihrer absoluten Geschlossenheit auffällt. Ich meine *Josef Suk* (1874), der heute als Haupt der tschechischen Moderne gilt, trotzdem es ein jüngeres und jüngstes Tonsetzergeschlecht gibt, er ist ein Symbol für die Jungen. Er kommt aus einem Dorfe Südböhmens, aus einem Organistengeschlecht, wird Dvoráks Schüler, fährt zwanzig Jahre als Spieler des Böhmischen Streichquartetts durch die Welt, fühlt sich aber immer wieder in seine engere Heimat hingezogen, in sein stilles Dorf. Eine seltene Basis zu einer Entwicklung: diese Landschaft, diese Abstammung, diese Schule.
Aus alldem ist auch der Hang zur Bodenständigkeit und zur Tradition erklärlich, die ihn selbst heute — so sehr die neueste Kunst auch lockt — festhält in den Grenzen einer Ausdruckstechnik und harmonischen Logik, wie sie etwa die Reger-Zeit gebildet hat. Was nicht besagt, daß Suk aus der Reger-Schule hervorgegangen ist, sie umgrenzt höchstens seine musikalische Gesinnung, während er selbst dem Material und Temperament nach eher der Gegenpol dieser Kunst ist. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Suk in seinen früheren und mittleren Werken auf dem Boden von Brahms und Dvořák groß geworden ist, wird man mit einer gewissen

Anteilnahme die Gefühlsdynamik des selbständigen Suk-Stiles zu erfassen suchen.
Da muß zunächst die Idee auffallen, die die Spätwerke verbindet, oder ein aus reinstem besessenen Überströmen geborenes Gefühl: das große Gefühl der Einsamkeit. Wie andere Künstler Liebe, Natur und Tod — als Erlebnis oder Literatur — zur Empfängnis ihrer Werke geführt hat, so hat den Künstler Suk ein tragisches Erleben, dem wahrhafte Liebe zugrunde lag, emporgerissen. In einer ländlichen Familienidylle ist er mit Vater und Mutter aufgewachsen. In der Stadt blüht das Familienglück weiter, er nimmt die Tochter seines Lehrers Dvorák zur Frau, seine Gattin wird ihm ein Wahrzeichen eigenen Seins. Der Meister stirbt, ein kaum zu überwindender Schlag, bald darauf die abgöttisch verehrte Frau. Er bleibt allein zurück.
Das Geheimnis des Todes verfolgt ihn von da ab, die Einsamkeit wird ihm, auch dann noch, als ruhigere Tage kommen, zum Symbol. Die aus tiefem Schmerz erschaffene Sinfonie »*Asrael*«, die dem Andenken Dvoráks geweiht sein sollte, war bis zum dritten Satz gediehen, als das Unglück geschah; von namenlosem Leid übermannt, folgen nach einer Schaffenspause zwei weitere Sätze, seinem Weibe gewidmet.
Die gleichen Gefühlssphären in der Nähe dieses Monumentes, zwei Klavierzyklen: »*Vom Mütterchen*« (dem kleinen Sohne), fünf primitive Poesien, die schon in einzelnen Titeln »Wie Mütterchen in der Nacht dem kranken Kinde vorsang« usw. die Stimmung angeben. Ein späterer Zyklus »*Erlebtes und Erträumtes*«, dem geheimnisvolle, versonnene, stille, sehnsüchtige Empfindungen die Farbe leihen; ein Stückchen darin ist der Genesung des Söhnchens gewidmet, eines dem heimatlichen Friedhof.
Die Einsamkeit spricht aus der fünfsätzigen sinfonischen Dichtung: »*Ein Sommermärchen*«, wo Naturstimmungen mit Geisterhaftem, Nachtgedanken mit seelenvollem Leid wechseln, auch hier geht im Einleitungssatz das Todesmotiv (»Asrael«) vorüber.
Der Humor ist beschattet, und wo sich die Groteske rührt in seinem Spätstil, muß man an Totentänze denken. Sein Schmerz ist nie zerquält, aber auch nie sentimental.
In seinem Streichquartett op. 31 und seiner bedeutendsten Sinfonie »*Das Reifen*« scheint alles überwunden zu sein. Es sind wohl die einzigen Werke dieser Zeit, in denen die Leidenschaft nach aufwärts strebt, aus der Ruhe zum Kampf und zu innerem Jubel, ja zum Hymnus. Trotzdem: Suk ist auch hier vor allem der Meister des Erhabenen. Die tiefernsten, ruhevollen, schwermütigen, pathetischen und die dämonischen Partien gehören auch hier zum Wertvollsten, sie sind stärker als die heroischen in dieser das All umfassenden Komposition.
Während in den Klavierdichtungen das Impressionistische vorherrscht und Einfachheit in der weich melancholisierten Melodie, sind die drei Orchester-

werke der Spätzeit in Erfindung und Arbeit neuartiger, das gilt besonders von der Sinfonie »Das Reifen«. Das Persönliche, Suksche, bietet sich hier wohl nicht dem ersten Blick, man findet es aber dort, wo es der Gesinnung des Werkes nach aufzusuchen ist: Wo der Schwerpunkt des Fühlens liegt: im Melos.
Es lassen sich zwar Polythematik und Polyrhythmik mit dem reichen Zubehör von Kontrapunkten zusammenhängender Akkordreihen feststellen und harmonischer Ausdruck bis zu Skrjabinischen Grenzen etwa und grundsätzlich asymmetrische Bildungen; und doch ist das Werk genau soweit entfernt vom Polytonalen der russisch-französischen Art, wie von der atonalen Technik der deutschen Kunst. Ein Rätsel bleibt noch bei diesem Apparat und seiner orchestralen Hypertrophie: die Durchsichtigkeit der Arbeit, und bei der weiten Spannung des Werkes: die Unerschöpflichkeit im Wechsel der Klangvision.
Die Klarheit kommt von der realen, strenggesetzlichen Stimmführung, den oft selbständig heterophon fließenden Linien, der richtigen Einschätzung des Einzelklangs und einer Instrumentation, die der Geste ausweicht. Die dauernde Bewegung, die durch seine Schöpfung geht, beruht auf einer besonderen Stärke des polymelodischen Stromes, und auf einer besonderen rhythmischen Form der Melodik, die irgendwie aus dem bodenständigen Volkslied kommt.
Trotzdem gibt sie sich selten als Volksmusik zu erkennen. Die stetige Fühlung mit der Fremde hat den Künstler berührt, den Verlauf seiner melodischen Linie stilisiert, das Persönliche vertieft. Es gibt also einen Suk-Stil.
Ein vielseitiger, feingebildeter Künstler, ein Weltmann, ein Lehrer der Jugend (geb. 1870) ist *Vitězslav Novák*. Er bebaut den gesamten musikalischen Boden, bei ihm ist — im Gegensatz zu Suk — eine starke Entwicklung zu verfolgen. Schumann, Liszt, Brahms stehen am Beginn seiner Kunst. Dann hebt ein mährischer Impressionismus an, der sich immer mehr klärt, ohne auch in der Spätzeit seine Abkunft verleugnen zu können. Wenn bei Suk Einsamkeitsgefühle überwogen und die Trauer um verlorene Seelen wiederkehrt, so sind bei Novák Sehnsüchte, Träume, Leidenschaften, Sinnlichkeit, elementares Aufbrausen doch nur bis zu einem gewissen Grade der Dramatik, die den Impressionismus nicht tangiert, im Vordergrund. Dieser Impressionismus ist niemals ein äußerlicher, ist immer geistigen Ursprungs. Merkwürdig, daß auch Novák, im zentralen Böhmen erwachsen, dem Slowakismus erliegt. Seine Naturliebe treibt auch ihn frühzeitig in die mährisch-slowakische Landschaft, die Folgen zeigen sich musikalisch in der Durchdringung seiner Musik mit dieser seltsam verführerischen, von ihm aber *stark stilisierten* und verarbeiteten Volkslyrik. Bereits in seinem jugendlich überschäumenden Klavierquintett wirkt neben einem altböhmischen Gesang des 15. Jahrhunderts mährische Melancholie und wilder Aufschrei sehr charakteristisch. In den Liederzyklen ist die mehr und mehr sich vollziehende Hingabe an dieses Volkstum zu beobachten, in den frühen und mittleren Klavierwerken von der

»*Slowakischen Suite*« über die »*Walachischen Tänze*« zu den *Chorballaden mit Orchester* bis zur *Sonata eroica* wird dieses folklore Element gesteigert und veredelt bis zu eigener Stilbildung, die nun am Volksgut aufgerankt, zur Selbständigkeit kommt. Natur und Eros sind die Hauptanreger zu großangelegten Orchester- und Kantatenwerken, ideell oft ähnlich motiviert wie bei Richard Strauß. Ideell, nicht in der Materie, da Nováks Impressionismus sich deutlich abhebt vom deutschen und französischen Stil. In den sinfonischen Dichtungen »*In der Tatra*« und den weiteren zusammengehörenden »*In ewiger Sehnsucht*« und »*Toman und die Waldfee*« sind die Gedanken zum Teil noch naturalistisch versinnbildlicht, wenn auch im letztgenannten Stück Nachtstimmungen mit erotischen Gefühlen und mystischen Färbungen neuen Stilcharakter bringen, der etwas Erdenfernes ausdrückt. Sein ausgedehntestes, mit größtem Apparat arbeitendes Werk ist »*Der Sturm*«, eine Meeresphantasie, Kantate für Orchester, gemischten Chor und Soli. Hier beginnen Mahlersche Formprinzipien den Hörer anzuregen, vielleicht nur äußerlich, durch die gewählten Mittel; diese Kantate ist eigentlich eine Sinfonie mit Vokalmusik, stellenweise sogar ein Drama. Ein aufpeitschendes Stück in seiner Gegenüberstellung von Meeressturm und den tragisch-sinnlichen Vorgängen auf einem untergehenden Schiffe, wo Brutalität, Liebe und Frömmigkeit miteinander ringen, bald erstarren, dann wieder entflammen und niederglühen. Stilistisch am höchsten steht der »*Pan*«, ein mehrteiliges, großempfundenes Klavierwerk, das insbesondere in neuerer sinfonischer Fassung blendet. Hier ist ein durchaus persönlicher Ausdruck gefunden für Pantheistisches. Die Wiederkehr der Urmotive Meer, Berge, Wald, Weib umfaßt die Elemente der Welt und manifestiert Nováks Kunst; das Erlebnis ist fern in die Weite gerückt, geblieben ist vergeistigtes Tonmaterial von einer klanglichen Reinheit und symbolischen Verklärung, wie sie in der heutigen Literatur dieses Landes wohl schwer wieder zu finden ist. Die Harmonik auch dieses Werkes bewahrt bei allen Finessen der Dissonanz die Grenzen der Tonalität, des mährischen Klangempfindens und der Kirchentonarten, sowie die Koloristik des Orchesters, das nirgends schreit und in gedämpften Farben für den geistreichen Artismus Nováks zeugt. Bleibt noch die Schlußfrage: Ist Novák Operndramatiker? Seine musikalischen Lustspiele »*Der Burgkobold*« (Stroupežnicky) und »*Karlstein*« (Vrchlický-Fischer) sowie die Märchenoper »*Die Laterne*« (Jirásek) vermögen auf diese Frage endgültig noch keine Antwort zu geben.

Die Nováksche Kompositionsschule*) (fast alle jungen Tonsetzer in den letzten 15 Jahren bis zum Umsturz lernten bei ihm) charakterisiert: Ernst, Nachdenklichkeit, logische Formbildung, Sinn für das Moderne, aber trotz stark fortschrittlicher Gesinnung: ein offensichtliches Sich-Fernhalten von Klangexzessen im Zeitalter des musikalischen Umsturzes. Eine ausgezeichnete Stellung nimmt in dieser großen Gruppe *Ladislaus Vycpálek* (geb. 1882) ein,

*) Dieser Abschnitt ist stark zusammengedrängt.

durch sein Ethos, durch die Gediegenheit seiner Arbeit und durch sein Abbiegen von der allgemeinen Heeresstraße. Publikumsfern ist seine oft an Keußlersche Versonnenheit gemahnende Liedkunst, deren asketischer Wesensart altmeisterliche Gesinnung aufgeprägt ist. Oft l'art pour l'art. Solches Musizieren geht uns bei seiner Kantate »*Von den letzten Dingen des Menschen*« über den Text zweier mährisch-slowakischer Volkslieder besonders nahe. (Die hier beabsichtigte Darstellung des Werkes mußte aus Raumrücksichten in letzter Stunde gestrichen werden.)
Das Wesen Meister Nováks spiegelt sich noch in drei anderen Persönlichkeiten wieder, von denen zweifellos *Bohuslav Vomácka* (geb. 1887) die neueren Bestrebungen, die er auch schriftstellerisch verteidigt, am schärfsten erkannt hat. Auch er komponiert nur, wenn er muß, wenn er sich inspiriert fühlt. Außer einer *Klaviersonate* und einer *Violinsonate* erregte ein *Orchesterliederzyklus* »1914« Aufsehen, durch lapidare Einfachheit des Musizierens, durch die Herbheit, mit der Klage und Tod erfaßt werden. Den Mähren *Jaroslav Křička* (geb. 1882) kennzeichnen ästhetische Spuren, die ein mehrjähriger Aufenthalt im Vorkriegsrußland hinterlassen haben. Eine gewisse Neigung zu einem weichen, vornehmen, oft humorvollen Lyrismus, der in *Chören* und *Liederzyklen* (in Kinderliedern) sich kundgibt, Ouvertüren zu Maeterlincks »*Blauem Vogel*« und zu einem *Don Quixote-Schauspiel*, eine Sinfonie »*Adventus*« (Gerhard v Keußler gewidmet) mit dem Motto »Das Kommen der Freude, der mit Hoffnung erwarteten und mit Gebeten und Angst«, eine Kantate »*Die Versuchung in der Wüste*« zeugen von der Ausdrucksgewandtheit dieses ehrlichen Künstlers. *Wenzel Stepán* (geb. 1889), in erster Linie Klaviervirtuose, hat durch seine Beziehungen zur französischen Kunst viel romanisches Empfinden in sich aufgenommen, so daß konzise Form, Esprit, der auch bei seiner musikliterarischen Betätigung angenehm berührt, den Werken eigenen Duft verleiht, wenn auch manchmal allzu starkes Sentiment die Kehrseite dieser Berührung verrät. Kammerkompositionen, Klavierstücke, Lieder (Volksliedbearbeitungen) und Chöre sind unter seinen Werken. *Rudolf Karel* (geb. 1881), ein musikantisch-lebendiger Künstler, letzter Dvorák-Schüler, leitet zu einem Manne über, der zwar geistig ganz anders geartet ist wie er selbst, jedoch in bezug auf sein starkes Interesse für technische Arbeit ihm ähnelt. Karel hat eine besondere Vorliebe für die unendliche Motiv-Variation und das Architektonische in großen Ausmaßen. »*Dämon*« (in Sibirien geschrieben), ist eine auffallend pessimistische sinfonische Dichtung, mit unfreudiger farbloser Instrumentierung. Eine *D-dur-Sinfonie, ein Es-dur-Streichquartett, eine Klaviersonate, Klaviervariationen, eine Violinsonate* stehen auf der modernen Seite seiner Kunst.
In *Ottokar Zich* (geb. 1879) ist die Liebe zum Physiologischen ein wenig mit Gelehrsamkeit verknüpft, die einen tragischen Stoff, wie seine Oper »*Die Schuld*« mit einem sinfonischen Orchester gürtet, er denkt polyphon und

die Verdichtung der rezitativischen Sprache im Orchester lebt von steter Variation: figural, rhythmisch, harmonisch und psychologisch.

Die Smetana-Nachfolge, die vom Gedanken des Spiritualismus umfangen ist und deren gebildeter und vielseitiger Ahnherr der bekannte Lyriker, Sinfoniker und Opernkomponist *Jos. B. Foerster* (geb. 1889) ist, zählt *Ottokar Ostrčil* (geb. 1879) *K. B. Jirák* (geb. 1891) und *Emil Axman* zu ihren Hauptvertretern. Beim Opernchef des Prager Nationaltheaters *Ottokar Ostrčil* ist diese Deszendenz in seinen Jugendwerken in die Augen springend und gewinnt in der späteren Zeit, da der Künstler in engste psychische Berührung mit Gustav Mahler gerät. Nicht die Farbigkeit der Mahlerschen Harmonik, nicht der Effekt seiner Orchesterkunst ist es, der bei Ostrčil Widerklang findet, sondern das rein seelisch, nach innen Weisende dieses Meisters. Die Oper »*Kunalas Augen*« ist erfüllt von einer intellektuellen nachdenksamen Musik, die komische Oper »*Die Knospe*« läßt schon den Virtuosen der Technik ins Licht treten, der sich auch in der »*Orchestersuite*« (mit geheimnisvollen Nachtstimmungen und groteskem Humor) ankündigt und in der »*Sinfonietta*« vollendet dasteht. Diese virtuose, technisch überaus schwierige Arbeit von großer Prägnanz und einem Ernst, der ans Abstrakte grenzt, trägt den typisch-epischen Stil unserer Zeit.

Viel milder und lyrischer sind die musikalischen Naturen der beiden anderen Tonsetzer. *K. B. Jirák* ist äußerst gewandt und sattelfest auf allen Gebieten. Eine *Oper*, *Schauspielmusiken*, *zwei Sinfonien*, *Vokalmusik*, *Kammermusikwerke* und *eine geistliche Musik* umspannen den Kreis seines Könnens. Bemerkenswert bei ihm die schöne Linie, absolute Klarheit und Ebenmäßigkeit der Form. Also kein Stürmer. In den Sinfonien, im Streichquartett, das häufig zu hören ist, in der Lyrik ist, bei sonst reicher Beanlagung, eine gewisse Klangverwandtschaft mit Mahler nicht zu verkennen, bei der Sinfonie Nr. II sind die pastoralen und die phantastischen Stimmungen plastischer als die Tragik. Genau so wenig Revolutionär wie der Vorgenannte ist der Mähre *Emil Axman* (geb. 1887), der mit *Orchesterkompositionen*, *Chören*, *Liedern* und einem immer mehr zum Ausdrucksvollen, Charakteristischen und Neuen hinneigenden *Kammerstil* ungemein menschlich, oft sogar transzendental zu überzeugen vermag.

Ich stehe noch vor einer langen Reihe von Namen. Als noch in der Entwicklung begriffen sehe ich die talentierte, bald in Debussy-, bald in Strawinskij-Manier sich gebende Musik *Bohuslav Martinus* (geb. 1890) an, *Jaroslav Novotnýs* (geb. 1886), des jung im Ural gefallenen Schönberg-Adepten *Streichquartett* und *Klaviersonate* gehören zum radikalsten in der tschechischen Literatur. *Karl Hába* (geb. 1898), ein Bruder Alois Hábas, stellt seine Musik oft auf den Stilprinzipien seines Bruders auf, er schrieb, außer Musik im Halbtonsystem, *Klavierstücke* und ein *Klaviertrio* in Vierteltönen. Einer älteren Richtung gehören an: *Rudolf Zamrzla* (geb. 1869), *Johann Kunc* (geb. 1883),

Heinrich Jindřich (geb. 1876), *Ottokar Sin* (geb. 1881), *Jaroslav Jeremiáš* (1889—1919) und *Ottokar Jeremiás* (geb. 1892). In letzter Zeit erlebten Erstaufführungen: *Johann Zelinka* (geb. 1893), *Miroslav Krejči* (geb. 1891) und *Wladimir Polívka* (geb. 1896). *Jaromír Weinberger* (geb. 1896) ist ein tüchtiger Routinier, *Emil Němeček* (geb. 1902) ein Wunderkind. Begabt sind die jungen mährischen Tonsetzer *Jaroslav Kvapil* (geb. 1892), ein Reger-Schüler, *Wilhelm Petrželka* (geb 1889), *Ota Zitek* (geb. 1892), *Jaroslav Tomášek* (geb. 1896), *Oswald Chlubna* (geb. 1893) und *Břetislav Bakala* (geb. 1897).

Eine Perspektive von Musik, die recht imponierend wirkt, die vor allem ehrlich ist und sich an den Grenzen von Volksmusik und Weltkunst immer weiter emporarbeitet.

II.

Grundverschieden vom Wesen der slawischen Tonkunst ist hier die junge deutsche Musik. Aus der hiesigen deutschen Literatur sind die Namen Werfel, Dietzenschmidt, Kolbenheyer oder Kornfeld, Kafka, Brod hinlänglich bekannt geworden. Um die Musiker herrscht dafür ziemliche Stille. Ausnahmen bestätigen dies. Die deutsche Musik erwächst im Gegensatz zur tschechischen aus einer *städtischen* Sphäre. Die jungen Künstler sind zum Großteil Stadtmenschen. Und damit ist gleichzeitig gesagt, welche Gesichtszüge diese Gegenwartsmusik trägt; wenigstens in ihren besonders wertvollen Stücken bewegt sie sich wie die Musik des übrigen jungen Europa in der Nähe zweier Gestalten: Schönberg und Strawinskij. Von Reiz zu wissen, daß *Gustav Mahler* hier zur Welt gekommen ist (an der Grenze böhmischer und mährischer Landschaft), daß seine ersten Sinfonien unter der Patronanz Prager deutscher Kunstförderer gedruckt worden sind. Von seinem Einfluß auf die deutsche komponierende Jugend ist sehr wenig zu bemerken, trotzdem Prag ein Zentrum der Mahler-Kultur ist, die meisten deutsch-tschechoslowakischen Künstler leben übrigens außerhalb des Landes.

Fidelio Finke (1891), ein starker Kopf mit einer musikalischen Willensenergie, die förmlich sichtbar werden läßt, wie, angeklammert an Literarisches, die dazu gehörige Musik sich entwickelt, die dann, nicht unbeeinflußt, zur rein literarischen Musik wird; wie die Eroberung neuen technischen Könnens ein Verstandesmusizieren, ein Wägen von Tonlinie, Rhythmik und Kontrapunktik in geometrischen Gebilden hochkommen läßt, um schließlich in einem absoluten musikalischen Kunstwerk, das seelisch erlebt, mystisch durchfühlt ist und jeden wahren Menschen emporreißen muß — vorläufig zu enden. Finke gibt in jungen Jahren in einem klangreichen *Klavierquintett*, zu dem feine Fäden Novákscher Harmonik herüberführen, eine gute Synthese von Neuromantik und Impressionismus ab. Eine »*Reiterburleske*« (»Sinfonie für Klavier«), gewidmet »DEM DON QUICHOTE IN MIR UND ALLEN«, ist

eine Selbstverspottung mit oft karikaturenhaft banalen Linien, die immerhin den Anfang späterer Hinneigung *zum Grotesken und Satirischen* betont.
Eine ausladende sinfonische Dichtung »*Pan*«. Sie erinnert an symbolische Landschaften, an die Einsamkeit, an Weib, Tiere, Bäume, Blumen; eigenartig das Geschehen, alles voller Leidenschaft, instrumental vielfach verzerrt. Ein vokales, stilistisch weit fortgeschrittenes Seitenstück zum »Pan« bildet die Vertonung von *Werfels* »*Abschied*« als Abschluß eines ebenfalls die Natur besingenden *Orchesterliederzyklus*. Während dieser Zyklus nochmals die sinnlichen Seiten seiner Kunst aufgreift, in thematisch einheitlichen, gegensätzlich instrumentierten Sätzen, über denen eine Sopran- und eine Tenorstimme schweben, bringt »Der Abschied« eine Zusammenballung aller wehmütigen Gefühlskomplexe des Werkes, kosmische Empfindung, die aus einem Orchester von grandioser Polyphonie aufsteigt; aus Düsterkeit über zerbrochenen Klängen steigert sich die Thematik zu dämonischen Stimmungen und klingt in der Ruhe einer kühnen Kammermusik aus.
Literatenmusik sind seine Klavierstücke »*Gesichte*«, »*Klaviermusiken für Kinder*«, »*Klaviermusiken für Marionetten*«. Mathematische Kunst sind die »*Acht Musiken für zwei Geigen und Bratsche*«. Alle vier Arbeiten sind die Grundlagen zum Neuen Stil, alle vier stehen hart an den Grenzen des musikalischen Ausdrucksgebietes, sind die Weiterbildung seines neuhoffmanesken respektive die Erfüllung seines rasch vorübergehenden Gehirnmusizierens; im ersten Heft sieben winzige Klavierstücke, eruptive Bilder, Dramolets, Bizarrerien, Schönbergsche Grimassen. In der zweiten und dritten Sammlung primitive Musik. Spröde aber geistvoll. Die »Acht Musiken ...« logische Klangverbindungen, gearbeitet wie nach mathematischen Formeln, konstruktive Gebilde, Verflechtungen, die den kontrapunktischen Künsten des Mittelalters nichts nachgeben. Die vier letztgenannten Werke können als Vorstudien betrachtet werden zum »*Zerstörten Tasso*« *(Gesänge mit Streichquartett) und zum* »*Klaviertrio*«. »*Der zerstörte Tasso*«, zu starken extravaganten Texten von Th. Tagger (»Nackte Zehen klatschen über meiner Stirn« beginnt Nr. IV) gehört zu jenen, von den Engländern inaugurierten Gesängen mit Streichquartettbegleitung, die zwischen übersensiblen Stimmungen zu unwirklichen führen, mit eminenter technischer Kunst, die die Singstimme oft als gleichberechtigt koordiniert. Das *Klaviertrio*, ein instinktiv musiziertes Stück mit starken Kontrasten aufgetürmt, mit eigenen melodischen Spannungsgesetzen beseelt, und von einer einzigen Gefühlskurve aufwärtsgetragen. Finke, der Stürmer redivivus.
Im Grotesken, im Temperament und in kontrapunktischen Künsten ist der Deutschmähre *Felix Petyrek* (1892) Finkes geistiger Bruder. Doch ist, wie es scheint, Petyrek der stärkere Denker. Allerdings auch der schärfere Rhythmiker, ein Umstand, der Petyrek zu den modernen Tänzen führt, indes seine ausgezeichneten kontrapunktischen und formalen Konstruktionen würdige Gegenstücke sind zu den Gebilden in Alban Bergs »Wozzeck« und im »Marien-

leben« Hindemiths. Aus einem einzigen Thema baut er eine zyklische Arbeit mit dem Titel: »*Choral, Variationen und Sonatine*«. Wobei die Sonatine das Choralthema rhythmisch, krebsgängig und im Spiegelbild verändert, während der zweite Sonatinensatz die siebente Variation des Mittelteils darstellt. Seine »*Vier Fugen in Suitenform*« sind über eben dieses Thema komponiert. »*Passacaglia und Fuge über einen steirischen Jodler*« ist gleichzeitig Passacaglia und Sonate. Als Passacaglia führt sie einen stets wiederkehrenden Baß in ungleichen Rhythmen mit, der Charakter der vier Passacagliateile ist aber der einer Sonate. Petyrek selbst hat sich einmal über die Architektur dieses sehr merkwürdigen Stückes (Manuskript) ausgesprochen*), wobei er unter anderem betont, wie der Baß, außer in den Kadenzen, ununterbrochen, auch in anderen Stimmen durchgeführt ist, die Töne sind sogar in Passagen eingestreut: der Ostinato tritt zuerst in Dreiviertelnoten auf, dehnt sich später zur Belebung bis zu Vierviertel aus, den kürzesten Wert haben die Noten im Scherzo, wo sie in Vierteln und Achteln, schließlich in Sechzehnteln erscheinen. Das Thema der Fuge besteht aus den gleichen Noten, doch ganz anders rhythmisiert, so daß es trotz der vielen Variationen wie eine neue Idee einschlägt. Petyreks »*Sinfonietta*« und zahlreiche *Kammerwerke* sind mit Erfolg gegeben worden. Er hat Hans Reinharts Wintermärchenspiel »*Die arme Mutter und der Tod*« in Musik gesetzt und sein Nachtstück »*Der Schatten*« komponiert. Seltsam, aber nicht unlogisch, daß dieser exzentrische Künstler mit seiner Liebe für Absurdes eine Reihe von geistlichen Musiken verfaßte: eine »*Litanei*« in elf Teilen, die in einer neuen Form bis zum achtzehnstimmigen Satz führt. Diesem Werk gehen »*Das hohe Lied*« und »*Das heilige Abendmahl*« voran. Trotz des vielseitigen Schaffens hat Petyrek sich doch vor allem als Komponist von »*Grotesken*« für Klavier einen Namen gemacht. Auch seine Zeit wird kommen.

Der Prager *Erwin Schulhoff* (1894) hat heute die Hauptanregung von den Modetänzen, die ihn zu einer modernen Form der Suite und zur Ballettkomposition führen. Er ist ein Gegner alles Kontrapunktischen, der »dicken« Instrumentierung; Homophonie, das Leichte, durchsichtig-graziöse, das Rhythmisch-Freche sind bezeichnend für das Schulhoffsche Bild, Grübeleien und Papiermusik blasser Jünglinge sind ihm verhaßt. Als einer der ersten Klaviervirtuosen auf dem Gebiete der Neuen Musik weiß er auch das Virtuose, manchmal sogar das Brillante zu unterstreichen. Sein *Klavierkonzert* gehört — begreiflich — in die letzte Rubrik. Die »*Suite im Neuen Stil*« enthält Ragtime, Boston, Tango, Shimmy, Step, Jazz — der Step instrumentiert nur mit großer Trommel, Becken, Bratsche, Tamburin und Kastagnetten. Eine *Suite für Kammerorchester*, ein *Streichsextett*, zwei *Streichquartette*, eine *Violinsonate*, ein *expressionistisches Ballett* sind binnen kurzer Frist als jüngste Werke entstanden. Vorher zu nennen: »*Zwölf Inventionen für Klavier*«,

*) »Auftakt« Jahrgang III, 2.

eine »*Musik für Klavier in vier Teilen*«, »*Fünf Expressionen für eine Singstimme und Klavier*«. »*Zweiunddreißig Variationen für Orchester*«, die Schulhoff, den Figuralmusiker, beleuchten. Im ganzen: seine leichte Hand ist zu bewundern, musikantisches, rhythmisches Leben, Esprit bewahren den Arbeiten Kurzweiligkeit, die knappe gestraffte Form erfreut den Ästhetiker, ein bißchen mehr Intensität wird sich noch einstellen.

Hans Krasa (1899), einer von denen, die nur selten Noten schreiben. Wenn aber, dann mit Raffinement. Eine Überkultur im Musikalischen erklärt manchen verkrampft-hysterischen Einfall, die ziselierte Instrumentation und die abstrusen Texte. *Orchesterlieder* nach Christian Morgenstern sind Kost für Feinschmecker, *Orchesterstücke* und ein *Streichquartett* haben in Paris, wo Krasa eine Zeitlang lebte, guten Eindruck gemacht. Auch *Adolf Schreiber* (1883) vertonte Morgenstern-Dichtungen. Er ist keine Modeerscheinung, verblüfft aber manchmal durch lapidare Erfassung von Komik und Humor. *Victor Ullmann* (1898), ein persönlicher Schüler Schönbergs, verfolgt konsequent den Stil des Meisters, seine *Kammerorchestergesänge* beweisen, daß er nicht nur Mut, sondern auch Erfindung und Klangsinn hat, die Musik zum chinesischen Spiel »*Der Kreidekreis*« wirkt reizvoll durch ihre aparte Einfachheit, seine beiden *Streichquartette* und seine Oper »*Der Fremde*« sind unaufgeführt.

Impressionist in Reinkultur, ein Träumer ist *Jos. Gustav Mraczek* (geb. 1878) aus Mähren.*) — Er dichtet Opernmusiken. Das Milieu: Märchen, Traum. Das Orientalische. Das Zeitlose. Als Zehnjähriger schreibt der in Theaterluft erwachsene die Oper »*Semele*«. Die Dichtungen der späteren Bühnenwerke haben bereits jene träumerisch-märchenhafte Stimmung, die dieser Musiker zur Inspiration braucht. So »*Der gläserne Pantoffel*«, eine Vereinigung von Dornröschen- und Aschenbrödelmotiven, oder »*Der Traum*«, eine Oper über Grillparzers Schauspiel, in dem schon das Phantastisch-Orientalische Platz greift, das fremdartige Kolorit. Die Oper »*Aebelö*«, die sagenhafte Insel, auf der eine verfeinerte Musik erklingt aus zartem Gewebe von Ganztonreihen und leidenschaftliche Melodik einer Handlung den Atem gibt, die von schwarzem Haß in Freude endet. Artistisches Kostüm haben auch seine sinfonischen Dichtungen, in denen er vorwärtsschreitet von illustrativer Schilderung zur Philosophie. So geht er von seiner *Sinfonischen Burleske* »*Max und Moritz*« bis zur sinfonischen Dichtung »*Eva*« den Weg, der etwa zwischen Straußens Till Eulenspiegel und Heldenleben liegt. Das erstgenannte Werk ist Richard Strauß gewidmet und wurde von Nikisch, Pfitzner und Muck in Deutschland und Amerika gespielt. — Freier in der Phantastik ist die sinfonische Dichtung »*Eva*«, in der die Weibidee in einem Kaleidoskop von Veränderungen sich aufbaut. Zwischendurch entstehen kostbare Klänge zum grotesken

*) Dieser Teil, mit besonderer Benützung meiner Studie »Gliederung deutscher Tonkunst in der tschechoslowakischen Republik«, Musikalmanach, Prag 1922.

Traumspiel »*Kismet*« für das Münchener Künstlertheater. Sie werden im Rahmen der »*Orientalischen Skizzen*« für Kammerorchester auch selbständig gehört. Und wieder Rückkehr zur Oper. Der Gegenwart fern ist »*Ikdar*«, eine Oper aus mythischer Vorzeit, in der orientalische Menschen als Symbole durch die Dichtung gehen. In der magische Chöre singen auf mysterienhaften Festen, bis die Gottheit erscheint in einem Wetter »als ob die Welten brächen«. Die Musik ist farbig, dabei einfach und stilisiert; sie ist psychisch erlebt, voll lyrischer Stimmungen, erfüllt von Harmonien, die oft den Skrjabinschen nahe stehen, eine Musik, in der es keinen Kampf gibt. Nervenkunst eines Ästheten.
Eine sinnlichere Luft umweht die folgende Gruppe. Es sind mondäne Menschen, die eine mondäne Musik schreiben. Das modische Profil *Erich Wolfgang Korngolds* (geb. 1897) brauche ich wohl hier nicht nachzuzeichnen, es ist jedem geläufig. Seine vielgespielten Bühnenwerke »*Der Ring des Polykrates*«, »*Violanta*«, »*Die tote Stadt*« und seine *Orchester- und Kammerkompositionen* zeigen uns, was in ihm ist, vor allem ein bewußter Theatraliker mit üppigster Melodik. *Egon Kornauth* (geb. 1891), ein engerer Landsmann des Vorgenannten und des folgenden, ebenfalls von starker Außenwirkung, strotzt von Musik, ist schwelgerisch im Klang, selten reflexiv. Aus Sonaten, Kammermusiken, Orchesterwerken ragen eine *Violinsonate op. 9* und die neuen *Klavierstücke op. 23* hervor, sie unterscheiden sich von bloßer Eleganz. Besonders die *Klavierstücke* kommen vom Tonalen los. Die Bravour dieses von Strauß sich allmählich Abkehrenden ist in ihrer Wirkung oft blendend. Der junge *Hanns Schimmerling* (geb. 1900), Komponist, Klaviervirtuose, Sänger und Dichter, ein zweiter Mattheson, erregte ursprünglich ein gewisses Unbehagen infolge seiner Vielseitigkeit und seiner Fruchtbarkeit. Dieser Fünfundzwanzigjährige hat sich bereits einigemal gewandelt, und wenn man ihn vorgestern als konservativ beiseite stellte und gestern als Blender scheel ansah, so freut man sich heute über ein zeitgenössisch empfindendes formenreiches Talent. Mit *Klavier- und Orchesterliedern* begann er, mit »*Miniaturen für Kammerorchester*« und mit einer »*Lyrischen Kammermusik*« für acht Instrumente und eine Singstimme ist wieder eine Etappe erreicht.
Heinrich Rietsch (geb. 1860) ist der erste gewesen, der es an einer europäischen Hochschule (an der Prager Deutschen Universität) unternommen hat, Vorlesungen über Stil und Technik bei Schönberg und Strawinskij zu halten. Er und die folgenden Künstler vermeiden es, sich dem Primitiven oder Exotischen zu nähern, sie betonen in ihren Arbeiten Gefühl und Phantasie und bleiben mit geringen Ausnahmen ernste Romantiker im Pfitznerschen Sinn. Rietsch hat neben einer umfangreichen, innerlich empfundenen *Liedlyrik* eine Reihe von Werken im *Kammerstil*, unter denen das *Klavierquintett* durch den warmen Atem der Melodik, die klare weitverzweigte Form und die seelische Tiefe mir das Wertvollste zu sein scheint, wenn auch die *Sinfonische Dichtung* »*Münchhausen*« im Bau gestraffter, in Erfindung und Arbeit zeit-

gemäßer klingt, und eine Folge von neuen Klavierstücken schlicht und vornehm sich neuen Wendungen nähert.

Bruno Weigl (geb. 1881) steht links in dieser Reihe, ist als Harmoniker durchwegs sehr interessant und bewegt sich in seiner Reifezeit auf einer Linie, die vom Impressionismus zu Reger führt, ohne seine Selbständigkeit irgendwie zu berühren. In dieser Weise scheiden sich etwa die in Stimmung aufgehenden geschlossenen *Liederzyklen* und die »*Abendstimmungsbilder*« *für Orchester* (Allg. Tonkünstlerfest Weimar), in denen das Harmonisch-Modulatorische wichtige Basis wird für sensible feinkolorierte Zeichnungen von den architektonisch bedeutenden und kontrapunktisch bemerkenswerten *Orgelwerken*, die in der Literatur der Gegenwart starke Beachtung gefunden haben.

Theodor Veidl (geb. 1885) gelangte über stark empfundene *Klavier- und Orchesterlieder* zu einer *Sinfonie in Es-dur*, die von Vollblutmusikertum zeugt. Die Stille des Menschen Veidl täuscht über seine innere Leidenschaftlichkeit, die in seinem einfallsreichen Musizieren hervorbricht und im Scherzo dieser Sinfonie wilden Humor offenbart, in den Ecksätzen (das Finale mit Doppelfuge) Gestaltungskraft, im Adagio freiströmende Melodik voll tiefer Innigkeit zeigt. Neben zwei einaktigen Opern der Frühzeit »*Ländliches Liebesorakel*« und »*Die Geschwister*« (nach Goethe) steht nun eine abendfüllende Märchenoper vor der Instrumentierung.

Artur Willner (geb. 1881). An Reger denkt man beim Anblick seiner *Vierundzwanzig Fugen* in Dur und Moll aller Tonarten (»*Von Tag und Nacht*«). Hier erfährt man die Grenzenlosigkeit möglichen Formausdrucks durch seelische Konzentration in der Kontrapunktik, in neuen Harmonien und kühnen Themen. Nach innen gekehrte Gedanken — man begreift die Kraft der Tonart und den Willen zum Unendlichen und staunt über die Fülle der Charaktere. Und dicht daneben »*Vierundzwanzig polyphone Tänze*« (»*Tanzweisen*«) für jede Dur- und Molltonart jedes Halbtons. Diese Tänze sind geistig schwerer als die Fugen: Schwebende, schreitende, leidenschaftliche, trotzige, erhabene, traumhafte, jubelnde, balladeske, festliche und wilde Tänze! Es sind wieder nur Formen, um die Unerschöpflichkeit der Empfindungskreise erleben zu lassen. Dieses halbe Hundert reinster Instrumentalkunst birgt viel gute Musik. Und vor allem: das Tagebuch eines Lebens. Daß noch ein *Variationenwerk für zwei Klaviere* und *Sonaten für zwei Violinen allein* nebst *Orgelchoralvorspielen* in seinen Werken zu finden sind, ist begreiflich beim Regerschen Format dieses Meisters. Außerdem: *Sinfonische Dichtungen, eine Sinfonie, andere Kammermusiken und Lyrik.* Die Orchesterkompositionen, etliche Kammerwerke und Lieder blieben mir vorenthalten. *Paul Stuiber* (geb. 1887) schreibt einen schlichten Stil. Die *Klaviersonate g-moll* und *Streichquartett A-dur* definieren diese Persönlichkeit. Ein echter Spielmusiker. Er gibt den Instrumenten, was ihnen gehört. Vor allem ist die Klaviermusik klavieristisch erdacht und die Kammermusik hat den transparenten Stil, dem sie dienen



Architekt Vanek, Prag, phot.

Vitězslav Novák



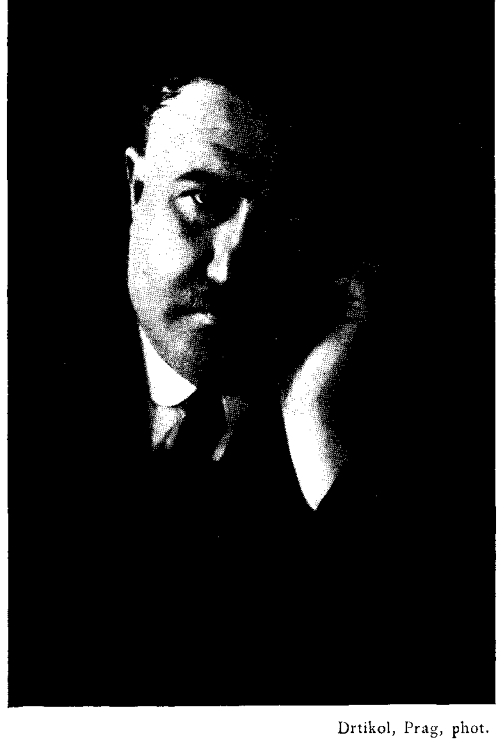
Architekt Vanek, Prag, phot.

Leoš Janáček



H. Linck, Winterthur, phot.

Felix Petyrek



Drtikol, Prag, phot.

Josef Suk

soll. Man findet Bewegungen, die man für Früh-Beethovensche Gänge ansehen könnte. Gefüge, aus denen Schubertsche Psyche aufsteigt — der Satz ist spielerisch durchsichtig, wiegt federleicht trotz Reflexion, ist oft homophon, die Rhythmik ist nicht neu, Ostinatos, Orgelpunkte, gleichgebaute Sechzehntelornamente tauchen auf. In den ruhigen singenden Sätzen, in denen die Harmonik oft Regersch anmutet, ist nichts Grelles, nichts, was blenden könnte. *Shakespearesche Poesien* von philosophischer Prägung, Verse der *Huch*, Genrestückchen aus dem *Wunderhorn* werden schwärmerisch vertont und mit romantischer Instrumentation versehen. Dem Prager *Robert M. Haas* (geb. 1886) steht eine Skala von Ausdruckswerten zur Verfügung, von den Konservativen bis zu den Vorletzten der Neuen Kunst — in *Kammerstücken* und *Liedmusik*. Naturalistische Gebärde steht neben der romantischen, und dramatische Lieder neben Stimmungslyrik. Wertvoll ist die Musik, die er zu Verlaines und Dauthendeys Versen gibt.

Evelyn Faltis, wohl der einzige weibliche Komponist in diesem Lande, studierte in Florenz, Rom, Paris, Wien, Dresden und München und hat neben einer *Phantastischen Sinfonie*, einer *Sinfonischen Dichtung* »*Hamlet*«, einer *Orgelmesse* — Werke, die mir nicht vorgelegen haben — viel Spielmusik geschrieben und ungemein reizvolle, rhythmisch aparte *Lieder*, angeregt von Rilke, Holz und Tagore. Evelyn Faltis, spanisch-deutschen Stammes, die nun jahrelang heimatfern lebt, hat oft noch bodenständige Erinnerungen in Akzent und Melodie. So in den Rilke-Gedichten, im »Nepomuk«, in der »Libussa«, in der »Golka«. Selbst in der *Phantasie und Doppelfuge* mit Dies irae.

Von gleich frauenhaft-zarter Anmut wie einige der zuletzt Genannten ist der Lyriker *Viktor Merz* (geb. 1891), der sich durch einen Hymnus »*Natur*« für Chor, Soli und Orchester, durch eine *Komödien-Ouvertüre* und einen *Sinfonischen Prolog* zu einem romantischen Schauspiel bekannt gemacht hat.

Einige ältere Tonsetzer aus früherer Zeit, *Rud. F. Procházka* (geb. 1864), mit vielen Liedern, Spielmusik und einer Oper, *Max Oberleithner* (geb. 1868), mit viel gespielten Opern, *Camillo Horn* (geb. 1860), er schrieb eine f-moll-Sinfonie, sind noch zu nennen.

Viktor Czapka, *Leo Franz* und *Erich Wachtel* sind die Allerjüngsten.

Erwähne ich noch, daß beide Nationen in Prag sechs Kompositionsschulen erhalten, daß an der Spitze des *Tschechischen Nationaltheaters* Ottokar Ostrčil steht, Operndirektor des *Deutschen Theaters* Alexander Zemlinsky ist, Wenzel Talich die *Tschechische Philharmonie* leitet, außerdem: *Novák*, *Suk*, *Foerster*, *Keußler*, *Ansorge*, *Marteau* in Prag wirken, so glaube ich das Wichtigste gesagt zu haben.

Ich bin mir bewußt, daß dieser Aufriß auch nach anderen Gesichtspunkten geschrieben werden kann. Logisch und mit besonderer Berücksichtigung der Neuen Musik stellte sich mir das Bild so dar, wie vorstehend zu sehen ist.

DAS WESEN DES EPISCHEN VOLKSGESANGES IM HOMERISCHEN ZEITALTER

VON

THEODOR METZLER-PÖSSNECK

Auf musikliterarischem Gebiete hat in den letzten Monaten kaum ein Werk so viel von sich reden gemacht wie das bei Hirt in Breslau erschienene »Schicksal der Musik« von Wolff und Petersen. Auch die »Musik« hat sich schon mit ihm befaßt (XVI/2). Die in der Fachpresse vielerorts veröffentlichten Kritiken haben es vom rein musikalischen Standpunkt aus fast einstimmig abgelehnt; seine wertvollen philologischen Darlegungen, besonders was Sprach- und Musikgeschichte anbelangt, sind bedauerlicherweise nur schwach anerkannt worden. Diese Werte aber müssen beiden Abhandlungen, der Wolffschen uneingeschränkt, zugestanden werden. Wenn das nicht geschehen ist, so liegt es in der Hauptsache wohl daran, weil die Musikgeschichte vor Bach dem Musikbeflissenen, der sich nicht näher mit ihr befaßt hat, durchweg nicht geläufig ist. Zu Palestrina, zu Guido von Arezzo, ja bis zum Gesang des heiligen Ambrosius streckt man des Interesses halber wohl die Fühler aus; aber dies »monotone, nichtssagende Kitharagezupfe« der Griechen kann die meisten selbst zu flüchtiger Betrachtung der antiken Musikgeschichte kaum veranlassen. Und nun sagt Wolff, das sei die Musik, die einzig wahre, und alles an Tönen im Laufe von mehr als fünfundzwanzig Jahrhunderten Entstandene sei ein langsamer Verfall solch hoher Kunst. Das Urteil setzt durch die Subjektivität, mit der es gefällt ist, mit seiner fast nie erkennbaren Logik, durch vielfaches Fehlen der Beweise, die der Leser aufzufinden sich geradezu gedrängt fühlt, in überraschendstes Erstaunen. Alles, was uns heilig und unantastbar schien, bekommt den Stempel der Unfähigkeit, des Nichtssagenden aufgedrückt, wird vielfach geradezu geschmäht. Wenn das »Schicksal der Musik« in dieser Hinsicht von sonst leidenschaftsloser Seite nicht mit parlamentarischen Worten abgetan werden kann: wen wollte es da Wunder nehmen? Hat denn die griechische Musik wirklich solche Werte hervorgebracht, ist sie in sich so einzigartig, daß wir dafür ruhig und leichten Herzens Mendelssohn, Schumann, Chopin, den »alten Gaukler« Liszt und den kindlichen Bruckner hergeben können? Was griechische Musik in den Wirkungen, die sie auf uns ausübt, ist, können wir nicht sagen; denn wir können weder denken wie die Griechen der ersten Perserkriege, noch können wir griechisch empfinden. Und wenn wir einen Griechen des perikleischen Zeitalters herbeizitieren könnten und würden ihm die Abegg-Variationen vorspielen, so würde er nur den Kopf schütteln: unverständlich! Schön oder nicht schön? Kann er gar nicht beurteilen. So etwas hat der alte Athener gar nicht hören gelernt. Ein Urteil abzugeben, in welcher Musik der größere Wert

liege: 1827 nach Christus, das Todesjahr Beethovens, gegen 676/3 vor Christus, der Olympiade, in der Terpander an den Karneen in Sparta siegte, auszuspielen, ist objektiv ein Unding. Aber man kann Homers große Epen auf sich wirken lassen, aus der die griechische Musik entstanden sein soll. Wolff hat dafür hohe und wertvolle Worte gefunden, die nicht zuletzt jedem Primaner eines humanistischen Gymnasiums Homers Sprache mehr und leichter verstehen und wirklich lieben lassen als noch so ausgeklügelte philologische Zerpflückungen. Und die Wirkung dieser Epen ist unbestreitbar! Ist es uns aber sonst nicht möglich, außer von der Sprache aus auf die Qualität der griechischen Musik schließen zu können? Doch! Das festzustellen ist man heute noch in der Lage, nur ist davon im »Schicksal der Musik« leider nichts erwähnt.

Um das Wesen der griechischen Musik verstehen zu lernen, genügt es nicht, auf Seite 465 ff. des Riemann-Lexikons 10. Auflage nachzuschlagen, was da in gedrängter Form aber leicht verständlich und gut übersichtlich dargestellt ist. Vielmehr muß man sich in das Entstehen der griechischen Musik zurück- und hineindenken, was von Wolff bedauerlicherweise in kurzen Worten als vollzogene Tatsache hingestellt wird. Gerade da vermißt man die Erklärung des Geschehens.

Der Name Musik, *Μουσικὴ τέχνη*, hatte bei den Griechen umfassendere Bedeutung als bei uns, denn er begriff außer der Tonkunst zugleich auch die Dichtkunst und die Tanzkunst in sich, also die drei durch das gemeinsame Band des Rhythmus verbundenen Künste der Bewegung. Der Teil der musischen Kunst, der es mit den Klängen der menschlichen Stimme und den Tönen von Musikinstrumenten zu tun hat, führte den spezielleren Namen Harmonik. Die praktische Verwendung der Töne zur musikalischen Komposition hieß Melopoi-ia (*Μελοποιία*). Die griechische Tonkunst war einerseits Vokalmusik, andererseits Instrumentalmusik. Der Gesang war entweder monodisch, d. h. von einem einzelnen Sänger vorgetragen, oder Chorgesang, d. h. von mehreren Sängern zugleich ausgeführt. Die Instrumentalmusik war teils Saitenspiel, *κιθάρισις*, teils Flötenspiel, *αὔλησις*. Die Verbindung von Gesang und Instrumentalmusik hieß Kitharodik oder Aulodik, je nachdem Saiten- oder Blasinstrumente die Begleitung der Singstimme übernahmen. Bloße Deklamation einer Dichtung unter Begleitung hieß *παρακαταλογή*. In der Vokalmusik herrschte die Einstimmigkeit; der Chor sang unisono. Und doch war die griechische Musik eine mehrstimmige infolge der Instrumentalbegleitung; das begleitende Instrument lag in der Regel über der melodieführenden Gesangstimme. Freilich hat in den frühesten Zeiten auch zwischen Gesang und Begleitung Unisonität bestanden.

Von ihren ersten Anfängen an stand die griechische Musik in engstem Zusammenhange mit der Poesie, wie dies in der »Monodie der Antike« von Wolff mit großer Sachkenntnis und treffenden Worten entwickelt wird.

Gerade darin liegt Wolffs unbestrittenes Verdienst, weil noch keiner vor ihm so ausführlich und treffend diese Umstände des Musikentstehens aus der Sprache behandelt hat. Der Schwerpunkt der musikalischen Leistung lag im Gesang, und das Instrument diente zunächst ausschließlich zur Begleitung des Gesanges. Wenn später Flöten- und Saitenspiel selbständig auftraten, so haben sie ihren ursprünglichen Zusammenhang mit dem Gesang meist nicht zu verleugnen vermocht. Je mehr sich aber die reine Instrumentalmusik entwickelte, um so lockerer und unkenntlicher wurde dieser Zusammenhang.

An der Schwelle der griechischen Literatur stehen zwei Dichtungen unerreichter Größe und Vollendung, die Ilias und Odyssee des Homer. Wohllaut der Vokale, Weichheit der Konsonantenverbindungen, Freiheit der Wortstellung machen die griechische Sprache zu einem vorzüglichen Instrument des musikalischen Vortrages. Um wieviel mehr denn die Sprache dieser Epen leuchtet uns ohne weiteres ein. Aber der Dichter, der so mit Leichtigkeit und Meisterschaft die Sprache handhabte, kann gewiß nicht der erste gewesen sein. Es muß schon eine Epik gegeben haben und schon einen Gesang, in dem man diese Epen vortrug. Und diese primitivste Stufe der Volksepik kennt nur den *improvisatorischen Gesang* mit Instrumentalbegleitung, der heute noch bei den nördlichen Türkenstämmen in vollem Leben ist. Es sind kaum zwanzig Jahre her, daß man bei den Serben, den Kirgisen, in Finnland und Estland Entdeckungen gemacht hat, die genaue Vergleiche der Entwicklung des Volksgesanges dort wie mit der Entwicklung des Volksgesanges bei den ältesten Griechen zulassen. Diese Vergleiche für die älteste Entwicklungsstufe der Volksepik sind gerade für die Beurteilung des epischen Gesanges bei Homer von der größten Wichtigkeit. Die z. B. aus dem finnischen Volksgesang und dem finnischen Epos gewonnenen Erkenntnisse sind für unsere Anschauung vom Wesen der Volkspoesie von hoher Bedeutung; sie führen uns auf den Weg, uns auf die poetische und musikalische Seele des antiken Griechen richtig einzustellen.

Die technische Ausbildung der Sänger, die damals die Epen vortrugen, beschränkt sich auf der Stufe des improvisatorischen Gesanges durchaus auf ein rein persönliches Aufwachsen im Gesange, durch Anhören fremder Sänger und durch eigene Übung. Dieser improvisierte Gesang ist äußerlich angeregt von der den Sänger umgebenden Zuhörerschaft, und darum ist niemand imstande, einen Gesang zweimal mit denselben Worten und in derselben Weise zu singen. So erklärte einer der tüchtigsten Kirgisensänger: »Ich kann überhaupt jedes Lied singen; denn Gott hat mir die Gesangsgabe ins Herz gepflanzt. Er gibt mir das Wort auf die Zunge, ohne daß ich zu suchen habe, ich habe keines meiner Lieder erlernt, alles entquillt meinem Innern, aus mir heraus.« Wer denkt dabei nicht an das Wort des Phemios in der Odyssee: »Mich hat niemand gelehrt; ein Gott hat die mancherlei Lieder mir in die

Seele gepflanzt.« Es ist als sicher anzunehmen, daß derselbe Sänger dasselbe Lied nicht mit genau denselben Worten zu wiederholen vermag. Auch auf die musikalische Wiedergabe von Volksliedern erstreckt sich dieser Variationstrieb. Bei den Serben z. B. ist dieser charakteristische Drang tief eingewurzelt und ungemein stark entwickelt, der bewußt es ihnen als Armutszeichen der musikalischen Begabung erscheinen läßt, ein und dasselbe ein zweites Mal genau so zu singen, wie es das erstemal geschehen war, und unbewußt sie treibt, instinktiv jedes Lied, jede Phrase, die sie wiederholen, bei jeder Wiederholung zu verändern. Man versteht darum auch, warum bei den Serben mindestens alle besseren Sänger noch heute Improvisatoren sind, und weiter, warum im lebendigen Volksgesang, solange schöpferische Kraft in den Sängern lebt, es im eigentlichen Sinne »feste« Lieder gar nicht gibt und nicht geben kann. Bei Homer aber führen alle Stellen, in denen epische Lieder erwähnt sind, durch bestimmte Angaben auf *epische Improvisationen*; während für »fertige« Lieder bei Homer irgendwelche positiven Anhaltspunkte nicht beigebracht werden können. Es muß also angenommen werden, daß damals noch diese Art des improvisatorischen Gesanges vorherrschte. In vollem Leben kann sich der epische Volksgesang jedoch nur solange erhalten, als das Volk ohne höhere Kultur und die Poesie seine höchste geistige Betätigung ist. Ein Eindringen höherer geistiger Bildung aber, die den Volksgesang als etwas Minderwertiges empfinden und die Kunstpoesie nach dem Vorbilde fremder Literaturen an seine Stelle treten läßt, wird bezeichnet vornehmlich durch die Rezeption des Schriftgebrauches, der dem Volke die Kenntnis fremder Kultur und Literatur vermittelt. Ich verweise als Beispiel auf den Aufsatz von Leifs im ersten Heft des Jahrganges XVI der »Musik« über isländische Volksmusik. Mit dem Eindringen fremder Kulturen war dem isländischen Volkslied das Grab gegraben.

Nun wende man nicht ein, daß sich derartige Vergleiche gar nicht auf Homer anwenden lassen, wie z. B. v. Wilamowitz-Moellendorf für Homer nur die Analogien des romanischen, speziell des altfranzösischen Epos (Chansons de geste) gelten lassen will (Kultur der Gegenwart I, 8, S. 5), so hat hier schon A. Heusler, Lied und Epos, 1905, S. 52, ausreichend geantwortet. Man vergesse nicht, daß die Analogien der Volksepik nicht nur lehren, was es auf diesem Gebiet gegeben hat, sondern vor allem auch, was es hier nicht gegeben hat und nicht geben kann. Und nicht kann es hier geben das, was in der Musik nur das Neue und künstlerisch Wertvolle schaffen kann, nämlich das, was Wolff in seinem Nur-gelten-Lassen der Sprache leugnet, das Musikdenken, nicht das gefällige Improvisieren mit der Stimme oder mit den Fingern auf dem Saiteninstrument. Das muß der sich immer vor Augen halten, der diese Art der griechischen Musik gerecht beurteilen will.

Man könnte einwenden, die Musik der homerischen Zeiten sei nicht die, der die große Bedeutung in der Antike beizumessen ist; der Musik sei diese große

Bedeutung zuzuerkennen, die aus Rhythmik und Metrik der homerischen Sprache entstanden ist. Da sagt Erich Bethke, und v. Wilamowitz-Moellendorf beinahe ebenso, der heroische Hexameter sei unsangbar durch den Wechsel der Zäsur, der das Gleichmaß des Verses aufhebe und durch die verschiedene Länge der Kola Melodie und rhythmische Begleitung des Saitenspiels unmöglich mache. Ob das nun zutrifft, läßt sich schwer entscheiden. Dagegen sprechen allerdings die berühmten Nomosgesänge Terpanders, denen als Versmaß in der Regel gerade der heroische Hexameter diente. Gewiß aber ist, daß der Vortrag des Epos noch vor Entwicklung des Nomosgesanges zur bloßen Deklamation herabgesunken war. Was aber später ganz besonderen Einfluß auf die Entwicklung der griechischen Musik ausübte, war die phrygische Musik, die von aus Kleinasien eingewanderten Musikern mitgebracht worden war. Gerade durch fremde Einflüsse wurde die Solomusik ungemein gefördert; so soll Sakadas von Argos 582 im phytischen Agon als Soloflötist aufgetreten sein und ohne *Gesang* das unternommen haben, was der Kitharode durch Worte darstellte. In den musischen Wettkämpfen siegte er sogar dreimal hintereinander: 582, 578 und 574. — Es war ohne Zweifel den Griechen schon damals klar, daß die Musik ohne Gesang, ohne die Worte des Dichters ganz gut bestehen könne. Daß sie die Töne der Flöte als von keiner Sprache abhängige Musik aufgefaßt haben, ist als bestimmt anzunehmen. Wenigstens liegt keine Veranlassung vor, das Gegenteil zu behaupten. Und wenn die Förderung der Solomusik durch fremde Einflüsse geschah, so fragt man sich mit Recht, wo kamen diese her. Aus Kleinasien, von den Phrygern, aus Assyrien und Babylonien, wie es uns die Ausgrabungen bestätigen. In Ninive kannte man schon vielfach gebogene Blasinstrumente, die ausschließlich für Solomusik bestimmt waren, zu einer Zeit, als in Hellas die Musik im improvisatorischen Volksgesang noch in den Kinderschuhen steckte.

Daß unsere Musik sich notwendig aus homerischer Sprache entwickelt haben soll, und daß die Sprache allein den Wert der Musik gemacht, läßt sich objektiv nicht erweisen. Im epischen Volksgesang kommt es nur auf die dichterischen, improvisierten Werte an, nicht auf die schwache, sich fortwährend ändernde musikalische Begleitung. Dieses Anfangsstadium der Musik als ganz besonders im Werte entwickelt darzustellen, die *naturnotwendig* gewordene Vervollkommnung als eine allmähliche Verwesung zu stempeln und damit das Naturgesetz zu leugnen, wie Wolff es tut, ist völlig unverständlich.

VOLKSLIEDERSAMMLUNGEN

VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO-WIEN

Die musikalische Romantik hat das Volkslied entdeckt, als sie sich selbst entdeckte: unter dem Zeichen der frei unternommenen Versöhnung des Ich und der Formen, die hier vorweg im goldenen Zeitalter vollbracht schien. Man glaubte das Volkslied der Gemeinschaft in durchwirkter Objektivität zugeordnet und fand zugleich heimatlich und unverstellt die Seele darin, heimatlich bei sich selber und in den Formen; geschichtsphilosophisch trachtete man die Frühe zu heiligen. Doch man trachtete, man besaß nicht: Ich und Formen rangen längst dialektisch miteinander, der heiligen Frühe wurde man anders nicht als in abbildlicher Blässe habhaft, wiederholte sie ästhetisch, weil man sie real verloren, oder verzehrte sich in hoffnungsloser Beschwörung, wo man sich existent darum einsetzte. Im objektiv gerichteten Willen gerade ist die romantische Mühe um das Volkslied subjektivistisch; der offenen Absicht entgegen beziehen denn auch romantische Gebilde Volksliedmäßiges als Ausdrucksmittel in sich ein, das frischer, unbelasteter mit eigengültigen Formintentionen von der Seele des Bildners, des Bildners allein künden soll; die Vergangenheit des Volksliedes gar, seine Unangemessenheit an die Inhalte, die man ihm zumißt, wird ins subjektivistische Ausdrucksbereich hereingezwungen, bezeugt die einsame Melancholie des Ich. So stark freilich ist dies Ich, so vollgehaltig, so weit über sich hinausgespannt, so sehr auch noch mit den Formen verknüpft, daß seine Kunst das Volkslied einbegreifen kann, ohne es fremd zu lassen, ohne darum zu zerspringen, ohne es zum Reiz zu entwerten. In Brahmsens Bearbeitungen erträgt das Lied, wenngleich schwankend und brüchig, den Druck des Ich, wie tief auch das Faktum zu deuten ist, daß die Melodien, die Brahms faßte, selbst bereits Kunstlieder sind, die er für Volkslieder hielt; daß er dem Volkslied bloß noch in der Idee begegnete. Chopin vollends gewinnt am Rande des Psychologismus sein paradoxes Gleichgewicht durch die Schwere dessen, was an polnischem Musikgut in ihm gegenwärtig ist. — Erst mit der psychologistischen Selbstauflösung des romantischen Ich, seiner freventlichen Verabsolutierung, seiner atomhaften Verzufälligung, erst mit der Katastrophe der verbliebenen Formwelt wird die Problematik aller neuen Fassung von Volksmusik radikal, wird alle neue Volksmusik Kitsch, ob sie als Kitsch gemeint ist oder nicht: der Trompeter von Säckingen ist die notwendige Parodie von Siegfrieds Hornruf. Während der Musik keine zwischenmenschliche Gemeinsamkeit, geschweige die in sich gründende Volkheit mehr vorgegeben ist, zersetzt eine sich selbst genügende Soziologie den Begriff des Volksliedes als solchen und tut recht daran, obschon sie sich im Unrecht befindet. Was als Volksmusik

auftritt, dient ideologischem Interesse; die Musik im Volke aber ist umstandslos der verdinglichten Gesellschaft untertan. — Wer heute Volkslieder macht, ist ein Schwindler; wer Volksliedelemente rettend ins Eigene aufnimmt, ist ein Romantiker der Romantik, die verging wie vormals das Volkslied; wer Volkslieder ediert, mag sich am sichersten noch in der Isoliertheit wissenschaftlicher Erkenntnis fühlen; wem es der liebende Drang oder das Bedürfnis des Tages gebietet, Volkslieder zu bearbeiten, der baut auf sandigem Boden: vorsichtiger Takt nur und wissende Bescheidenheit in der Akzentuierung des Stoffes und der Person läßt allenfalls sein Beginnen glücken. Dies wenige an allgemeineren Aussagen mag wohl, die Grenzen bestimmend, der Kritik einiger Volksliedersammlungen verschiedenen Wertes voranstehen.

*

Völlig desorientiert scheint mir eine Bearbeitung von *Leone Sinigaglia*: *Vecchie canzone popolari del Piemonte* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, Heft 3 und 4). Es sind schöne Melodien in der Sammlung; kaum sehr alt, zum großen Teil sicherlich kunstmäßigen Ursprunges, doch mit wahrem Landschaftston. Aber es geschah ihnen Gewalt. Die Texte, vielstrophige Balladen, wollen durch alle Strophen nach der gleichen Musik vorgetragen werden; die Musik folgt ihnen nicht ins seelische oder gegenständliche Detail, sondern entspringt aus derselben Wurzel wie die Worte, die sie stützt, nicht interpretiert. Den Bearbeiter indessen dünkte es zu langweilig, die Melodie auszusetzen und alle späteren Textstrophen schlicht hinzuzufügen. Er suchte Dynamik in die gebundenen Lieder zu werfen, spürte kompositorische Verantwortung und benannte die Sammlung mit einer Opuszahl; und da er die Melodien selbst anzutasten sich scheute, verfiel er auf eine abstruse Auskunft: während die Singstimme stets und stets ihre wenigen Notenreihen wiederholt, führt der Klavierpart gewissermaßen Variationen dazu aus und bestrebt sich, wechselnde Stimmungen zu untermalen, die Lieder also zu psychologisieren. Da die Melodien kaum nur in die Dominanttonart modulieren, ist die Harmonik starr festgelegt, zur wirklichen Variation und Dynamik überhaupt kein Raum; es kommt bloß zu lächerlich simpeln, schablonenhaften Umschreibungen, in denen ein so krasses Mißverhältnis herrscht zwischen Absicht und Möglichkeit, daß tatsächlich nun ärgerliche Langeweile sich breit macht. — Als Beispiel für die Situation verlohnt es sich, Sinigaglias Verfahren zu untersuchen. Sein Verhältnis zum Volksliede ist sentimental: er zweifelt schon und möchte es doch konservieren. Um es der Zeit näher zu bringen, psychologisiert er es; aber es ist nicht zu psychologisieren und desavouiert ihn. Anstatt endlich, wenn es einmal sein soll, das Volkslied zu opfern und umzuschmelzen, schließt er einen faulen Kompromiß. Das Volkslied wird nicht aktuell, die Psychologie bleibt Spaß.

*

Felix Petyrek hat *24 ukrainische Volksweisen »für Klavier zu zwei Händen ausgesetzt«* (Wien, Universal-Edition). Er ging bedächtiger vor als Sinigaglia, legte bloß die Akkorde unter, die in den Themen selbst schon stecken; hob leicht den östlichen Charakter heraus. Die Autochthonie mancher Melodien ist wohl zu bezweifeln; der Klaviersatz klingt ein wenig massiv, manchmal spuken Mahlersche Märsche herein und einmal — am Schluß des elften Stückes — wird es etwas unmotiviert zeitgenössisch. Aber im ganzen ist die Bearbeitung diskret und hält sich klug in der Konvention. Petyrek wollte, erklärt er im Vorwort, lediglich den Eindruck fixieren, den er von den Liedern empfing; die beiläufige Art, in der er sich der Aufgabe der Volksliedbearbeitung unterzieht, mag dem Volkslied gegenüber gut angebracht sein.

*

Béla Bartók drang als Komponist ernster und entschiedener in den Problemkreis des Volksliedes ein als je vielleicht ein anderer; obwohl er das Volkslied völlig auflöste, ist in seiner Musik mehr Wirklichkeit des Volkes als in einer, die das Volkslied sauber verpackt in sich wahrt: sie hat im Volke eine originäre Quelle. Manche der eingangs umrissenen Thesen trifft seine Werke nicht; die seltsam krause und vielsinnige Struktur dieser Werke nachzuzeichnen ist nicht der Ort. Hier steht nicht der Komponist Bartók zur Diskussion, nicht der Bearbeiter, sondern der Sammler, der freilich darin gerade exemplarisch wird, daß er der Komponist ist. Wäre die »*Volksmusik der Rumänen von Maramures*« (München, Drei Masken Verlag, 1923) die Arbeit eines Gelehrten, man staunte über die genaue Sachkunde, die Akribie der Wiedergabe des Materials, die präzise Methodik, den philologischen Scharfsinn: und freute sich über die junge Schönheit, die aufgegraben ward. Aber es ist der Komponist, der sammelt; nicht freischwebende ethnologische Wißbegier leitet ihn; die lebendige Beziehung zur Volksmusik, an der er zur Person reifte, lenkt ihn zu ordnendem Tun. Die leidenschaftliche Exaktheit der Ausgabe schlägt vertrauter in das volksliedhafte Wesen als die fruchtlose Vertraulichkeit der Bearbeiter. Bartóks folkloristischer Plan bannt den Komponisten in weiteste Distanz vom Volksliede, und wie zum Danke ist das Volkslied dem Komponisten Bartók am nächsten. Auf sein Buch sei mit allem Nachdruck hingewiesen.

WILHELM WERKER

STUDIEN ÜBER DIE SYMMETRIE IM BAU DER FUGEN UND DIE MOTIVISCHE ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT DER PRÄLUDIEN UND FUGEN DES »WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERS« VON JOHANN SEBASTIAN BACH*)

VON

HERMANN WETZEL-BERLIN

Die musikalische Analyse gerät leicht in ein übertriebenes Betonen einzelner oder gar nur eines einzelnen Ausdrucksmittels, wenn sie nicht als rückläufige Anwendung eines an der kritischen Erkenntnistheorie orientierten Systems der Musiktheorie gehandhabt wird. So sind, da eine solche Musiktheorie noch nicht vorliegt, notwendig alle Analysen heute noch einseitig und die vorliegenden Werkers ganz besonders. Zwar betont der Verfasser das Studienhafte seiner Ausführungen, aber er hätte das Zugespitzte seiner Studie nicht so überspitzen sollen, und sollte bedenken, daß sich kein Ausdrucksfaktor des musikalischen Kunstwerks (das etwas vom Organismus hat), aus ihm isoliert, voll verständlich machen läßt, so wenig, wie man ein Organ aus dem Körper herauslösen und seine biologische Zweckmäßigkeit an sich beweisen kann.

Werkers Arbeit zeugt von hohem Fleiß, Sorgfalt in dem, worauf es ihm hier ankommt, Begeisterung für die Kunst Bachs, die sich bis zu mönchischer Inbrunst steigert. Aber solch Fanatismus und Dogmatismus macht den Verfasser enghörig (oder richtiger eng*sichtig*, denn er sieht und mißt die Musik statt sie zu hören und zu wägen). Der theoretisch einseitige Standpunkt dieses Buches ist nur zu erklären aus einer unzureichenden musiktheoretischen Orientierung seines Verfassers. Sonst hätte er wohl kaum seine Ausführungen, die den Anspruch erheben, eine verschollene Kunsttechnik neu zu beleben, ohne eine skizzenhafte Rechenschaftsablegung über seinen theoretischen Standpunkt in der Musikerkenntnis oder wenigstens nicht ohne häufiger eingestreute Bemerkungen darüber (dort, wo sie nötig sind) erscheinen lassen.

Von den beiden Leitbegriffen des Buches: »Symmetrie« und »motivisch« mag die Gedankenordnung dieser Besprechung bestimmt werden.

Symmetrie ist dem Verfasser lediglich Zweiteiligkeit, Aufbau in zwei korrespondierenden Hälften. Das ist für den musikalischen Gliedbau durchweg, und für den Bachs besonders zu eng gefaßt. Unter Bachs Fugen und Präludien wird man kaum ein zweiteilig aufgebautes Stück finden, denn der zweiteilige (streng oder ungefähr) symmetrische Bauplan ist der Typus der Kettenform, die bei den großen Meistern als offene Form dem Zentralbau, als dem kon-

*) Heft III der Abhandlungen der Sächs. staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft unter Leitung von *Hermann Abert.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922.

Anmerkung der Redaktion: Das Manuskript dieses Aufsatzes wurde vom Verfasser schon im Herbst 1922 eingesandt, mußte aber bis heute zurückgestellt werden.
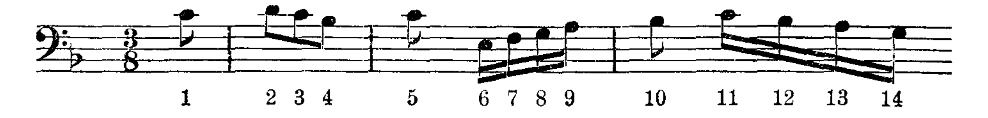
zentrierteren Gebilde gegenüber wenig Verwendung findet, obwohl sie gerade für ein Präludium, das auf einen folgenden Gipfelbau (die Fuge) vorbereiten soll, recht geeignet ist. Aber dennoch baut Bach (soweit ich darüber urteilen kann) auch seine Präludien dreiteilig und meist zentral, freilich behandelt er die dreiteilige Anlage mit der Freiheit und Freude an Verwicklungen und Lockerung der strengen Korrespondenz, die die souveränen Könner der Barockmusik kennzeichnet. Diesen dreiteiligen Gliedbau gibt auch Werker, wo es durchaus sein muß (E-dur-Präludium) anhangsweise zu, meint aber, daß er nicht das Wesentliche sei; sondern die gleiche Anzahl, z. B. irgendeiner linearen Figur in der ersten und zweiten Hälfte des Stückes, das sei das entscheidende Geheimnis des Bachschen Kompositionsstils und — seiner Schönheit. Diese übereifrige Verfechtung einer zweiteiligen Anlage durch Nachzählen der imitatorisch-figuralen Züge (hinter deren Ergebnisse ich oft ein ? setze), erklärt sich aus der Meinung Werkers, Bach sei bei der Komposition des wohltemperierten Klaviers nach Zahlenrezepten der niederländischen Kontrapunktiker vorgegangen, er sei der Erbe und Vollender des Josquin Desprès. Bach mag wohl manches oder sogar viel von den Werkstubenregeln jener Schule noch gekannt und benutzt haben, denn er liebte das Spielen beim Bauen, weil er beides wie kein zweiter konnte. Aber das Bedeutsame an seinem Schaffen ist nicht diese im Zeitgeschmack begründete Lust, seine Phantasie an imitatorisch-lineare Schulregeln und Zahlensymmetrien zu binden, sondern die Kraft seiner architektonischen Erfindung, die musikalische Zweckformen kühnster und doch organischer Prägung schuf, die aber mit jenen Schulkniffeleien so wenig zu tun hat als das Gehirn des Meisters mit seiner Perücke.

Werkers Nachrechnungen überzeugen mich nicht davon, daß Bach grundsätzlich so gerechnet hat. Nach ihnen hätte er seine Präludien und Fugen in »wissenschaftlicher Konstruktionsarbeit erdacht«. Sehr viele der von Werker betonten imitatorischen Bezüge in einem Stücke können wohl in intuitiver, unwillkürlicher Arbeit entstanden sein. Solche stereotypen kleinsten Gesten zeigt jeder meisterlich gearbeitete Tonsatz, sie fließen aus der Einheit der Grundstimmung, aus der die Arbeit quillt, mit heraus und durchtränken jedes gut gewirkte Stimmengewebe. Aber gegen Werkers Nachrechnungen und zahlenmäßige Berechnungen des Auftretens solcher kleinen Figurengebilde muß man (selbst wenn sie stimmen) den Einwand erheben, daß sie nur dem Auge und dem rechnenden Verstande zugänglich sind, nicht aber dem Ohre und der musikalischen Wahrnehmung. Was er aufdeckt, das sind keine akustischen musikalischen Erlebnisse, sondern optische Berechnungen von metrisch-graphischen Korrespondenzen, für die die genaue Zahlenübereinstimmung belanglos ist. Mit solchen Berechnungen kann man eine Fuge nur zusammenstoppeln. »Der Jugend, die mit diesen Gestaltungsgesetzen großwächst, bleibt Fülle der Arbeit vorbehalten!« (»Arme Jugend!«)

Interessanter und überzeugender sind schon Werkers Nachweise über das gemeinsame Vorkommen solcher Figuren im Präludium und der Fuge einer Tonart. Doch ist das mehr als eine interessante Beobachtung? Nur erscheinen Werkers Nachweise dieser Art (die er fälschlich »motivisch« nennt) öfter wie der Versuch eines Philologen, den geistigen Zusammenhang zweier Gedichte damit zu erklären, daß er zeigt, wie in beiden die Silben en er ge be usw. in großer Zahl anzutreffen sind. Solche letzten Bausteine sind nichts Charakteristisches mehr, und wie der Verfasser das Thema der Fuge im Präludium oft bruchstückweise aus verschiedenen Stimmen und Phrasen zusammenbringt, das ist mehr eine bewunderungswürdige Leistung von ihm als von Bach. Trotzdem scheint mir die Idee, daß Präludium und Fuge im Verhältnis der Ricercare und Ricercata stehen, was auch durch historische Nachweise belegt wird, als die wertvollste des Buches.

Nicht selten steigert sich Werkers Zahleneifer zu einer Art Mystik, und er rechnet staunenerregende Verhältnisse vor, von denen auch die Ohren Bachs sicher nichts vernommen haben. Hat Bach wirklich solche Rechenkünste betrieben (wofür Werker kein historisch biographisches Zeugnis beibringt) so wäre das der ärgste Zopf, den sich anzuhängen jemals ein Genie für gut fand. Bachs Künstlertum hat so manche modisch-stilistische Eigenheiten. Sie sind es, die heute mehr als früher das Eindringen in seine Gestaltungskunst und Gefühlsweiten erschweren. Sie als modische Pikanterien zu genießen oder als Nebensächlichkeiten zu überhören lehren, ist Aufgabe der Bach-Kenner, nicht, dem Meister heute noch einen extra langen Zopf zu flechten.

Sätze wie dieser finden sich bei Werker häufig: »Da das Präludium 24 Takte lang ist, muß das Präludienthema aus 24 Tönen geformt sein.« Muß? Da es aber nach Werker eben 24tönig sein muß, so zählt er es eben nur bis zum 24. Ton (es handelt sich um das E-dur-Präludium), trotzdem jedes naive musikalische Kind es als mindestens 25tönig bezeichnen wird. So kröpft oder verlängert er öfter die Gedanken Bachs, damit sie sich seinen Zahlenforderungen fügen. Bald (d-moll-Fuge) zählt er die Töne einer Verzierung mit, im Thema des es-moll-Präludiums, wo sie ihm überzählig sind, übersieht er sie. Am schlimmsten ergeht es dem Tema der F-dur-Fuge. Es »muß« 14tönig sein, folglich lautet es nach Werker:



Genügt das zum Beweise der Behauptung: Werker hört und erlebt keine musikalischen Gebilde und Gebärden, er sieht und zählt nur Töne und Figuren?

Damit komme ich auf den zweiten Grundbegriff: *motivisch*. Der Motivbegriff dürfte wohl seit Riemanns und meinen Untersuchungen ziemlich feststehen.

Werker aber gebraucht ihn für Figuren jeder Ausdehnung, ohne die geringste Rücksicht auf das Hauptmerkmal, die rhythmisch-zweckvolle Bindung der Töne zur Motivgebärde irgendwie zu beachten.
Der »motivische Kern« des ersten Präludiums und der zugehörigen Fuge soll nach Werker die Figur e–f–e–a–d–g sein, die in der Tat im Präludium in ganzen Noten, in der Fuge in kürzeren Werten erscheint. Das ist ein interessanter und dankenswerter Nachweis einer linearen Beziehung. Aber der motivische Zusammenhang zwischen Fuge und Präludium wird dadurch nicht bewiesen, und kann überhaupt nicht bewiesen werden, weil er nicht besteht. So aber, wie Werker seine lineare Einsicht ausbeutet, verwirrt er dem Hörer das Erlebnis des Anfangsverses im Präludium, indem er das Thema wieder mitten *im* vierten Motiv abbrechen läßt, weil eben dort der lineare Bezug zum Fugenthema ein Ende hat. Ein Beweis, wie nebensächlich Bach solche linearen Ähnlichkeiten nahm. Solches Vorbeihören an der organisch-rhythmischen Motivform, und das gebannte Starren auf figürliche Züge der Linie ist charakteristisch für Werkers Musikertum (und ich glaube für das Hören vieler Musiker heute).
Den sorgfältigen Nachweis vieler bisher kaum beachteter linear-figuraler Bezüge zwischen Präludium und Fuge, wie auch innerhalb jedes Stückes, wird dem Verfasser auch der danken, der nicht zugibt, daß er damit »eine bis daher ungeahnte musikalische Form« Bachs erschlossen hat. Man darf hier wohl auch an die Verdienste Fr. Stades und seiner Partiturausgabe des wohltemperierten Klaviers erinnern. Zu den »Verächtern« der Imitationsgeflechte gehöre ich keineswegs, aber weniger noch zu ihren Überschätzern. Ich beurteile den Ausdruckswert dieser ornamentalen metrischen Züge wohl gerecht, wenn ich sie der mittleren Formstufe der Musik einordne, und damit den organisierenden rhythmischen Faktoren unter-, den sinnlich empfindungs- und triebhaften Zügen überordne. Jedenfalls ist kontrapunktische Imitation doch etwas sehr anderes als Zahlenspiel oder gar Zahlenzwang. Und der willkürliche Zahlenzwang Werkers, den er den Werken Bachs aufzuzwingen sucht, ist wieder etwas ganz anderes als die in der Denkgesetzlichkeit wurzelnde Zahlengesetzlichkeit, die die metrischen Verhältnisse des Tonraumes wie der Tonfolge beherrscht.
Dieses Abzählen ist übrigens noch keineswegs eine »wissenschaftliche« Leistung, zu der Werker das Komponieren Bachs allen Ernstes stempeln will (S. 160). Solch regelmäßiges, zahlenmäßig exaktes Hineinpassen von Teilen in einen vorher festgelegten Rahmen ist kein wissenschaftliches Verfahren, es ist Kunsthandwerk, musikalisch ornamentale Feintechnik, wozu Sorgfalt und Korrektheit bis zur Pedanterie gehört. Das sind Tugenden für einen Teppichweber und Mosaikarbeiter, aber nicht Meisterattribute Bachs.

EINE PASSACAGLIA VON ARNOLD SCHÖNBERG

STUDIE ZUR MODERNEN KOMPOSITIONSTECHNIK

VON

ROLAND TENSCHERT - WIEN

»Wie fang' ich nach der Regel an?«
»Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.«
Richard Wagner, Meistersinger.

In der modernen Kompositionstechnik macht sich mehr und mehr das spekulative Element geltend. Der atonale Komponist hat sich durch den Verzicht auf die Tonalität eines bedeutsamen Hilfsmittels der formalen Gestaltung begeben und ist, um nicht ins Uferlose zu geraten, gezwungen, sich nach neuen »Gesetzestafeln« umzusehen, ja mehr: er ist gezwungen, sich selbst neue Gesetze zu geben, keine bleibenden, wie die in der Natur begründeten, tonalen es sind, sondern überaus wandelbare, für jedes Werk andere, dem individuellen Falle angepaßte, kaum Gesetze noch, als vielmehr Rezepte, canones. Es darf dabei nicht vergessen werden, daß auch jedem klassischen Kunstwerke im Grunde eine eigene, in der gleichen Art nie wiederkehrende Norm innewohnt, doch bleibt die Summe aller dieser Einzel- oder Sondergesetze dem obersten Gesetze der Tonalität untergeordnet und es bildet jedes für sich gewissermaßen nur eine höchst individuelle Abwandlung dieses Grundgesetzes.

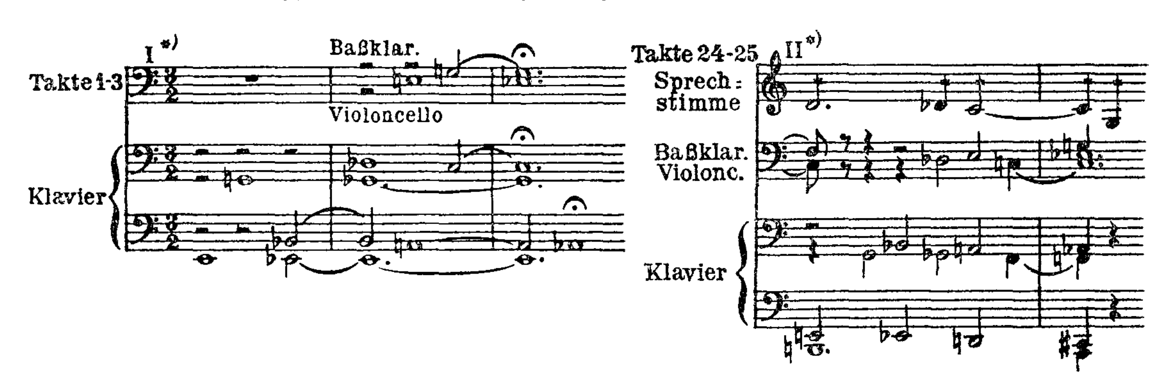
Auffallend ist, wie rigoros und weitgehend die Beschränkungen sind, die sich die modernen Komponisten im allgemeinen auferlegen. So werden immer häufiger die strengsten Formen der alten Kompositionsweise, Fuge, Kanon mit weitestgehenden Komplikationen, Passacaglia usw. zum Vorbild für modernes Schaffen herangezogen, ja sogar vielfach der dramatischen Komposition zugrunde gelegt, die doch gegenüber der reinen Instrumentalmusik seit jeher eine freiere Behandlung erfuhr. Es ist, als ob ein Ausgleich geschaffen und die durch die Abkehr von der Tonalität auf der einen Seite erlangte Freiheit durch strengere Bindung auf der anderen Seite wieder wettgemacht werden sollte.

Das achte Stück aus Arnold Schönbergs Melodramenzyklus, nach Gedichten Albert Girauds »Pierrot lunaire«,*) trägt vom Komponisten die Bezeichnung Passacaglia. Es handelt sich hier natürlich nicht um eine Passacaglia im alten Sinne, um ein Stück mit ostinater Baßmelodie, sondern Schönberg will mit dieser Benennung offenbar sagen, daß in dem Stück eine äußerste Ökonomie der zu verwendenden Mittel angestrebt werden soll. In welchem Sinne das erreicht wurde, zeigt die folgende Betrachtung.

*) 21 Melodramen für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Pikkolo), Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncell, op. 21. Verlegt bei der Universal-Edition.

Im Anfang und am Ende dieses achten Melodrams, »Nacht« betitelt, türmt sich ein mystisches Akkordgebäude auf, das, wie die nähere Untersuchung zeigt, als die Keimzelle — das Kunstwerk als Organismus betrachtet! — anzusehen ist, aus der das ganze Stück herauswächst, das aber andererseits, vom Standpunkt des Komponisten gesehen, das Rohmaterial darstellt, das im Verlaufe der Komposition die mannigfaltigste Verarbeitung findet. Es ist, um einen Vergleich zu bringen, als ob sich ein Maler auf seiner Palette eine ganz bestimmte Auswahl von Farben zurechtgelegt hätte, die ihm für ein geplantes Bild als notwendig und ausreichend zugleich vorschwebten; er begnügt sich nun damit, aus dem ihm nach eigener Wahl zu Gebote stehenden Material mit der Beschränkung des Meisters die vielfältigsten Farbenmischungen hervorzuzaubern.

Wenn wir uns nun, um zu unserem musikalischen Sujet zurückzukehren, die ersten Takte dieser Passacaglia genauer ansehen, so fällt uns im Aufbau der nach tonalen Begriffen völlig rätselhaften Akkordmassen eine gewisse Gesetzmäßigkeit auf, die bei vergleichsweiser Heranziehung der letzten Takte des Stückes noch eklatanter erscheint.



Ein Diagramm möge dies verdeutlichen helfen:

ad I.

g —
e — es
des — c —
b — a — —
g — ges — — —
e — es — — — — —

ad II.

(g) g
e — es
des — c —
b — a — as
g — ges — f —
e — es — d — cis (des)
[h — — — — — — a (b ?)]

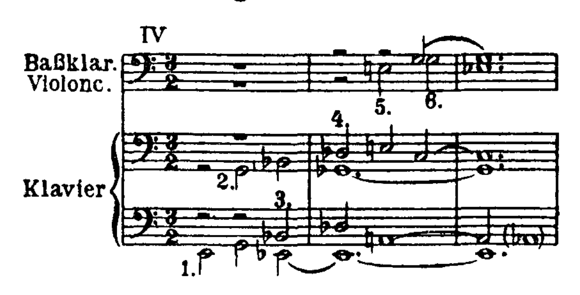
Aus den Schlußtakten (siehe II. und ad II), in denen sich der gesetzmäßige Aufbau konsequenter durchgeführt zeigt als zu Anfang des Stückes, können wir folgende Anlage erkennen: Es findet progressive Stimmenvermehrung

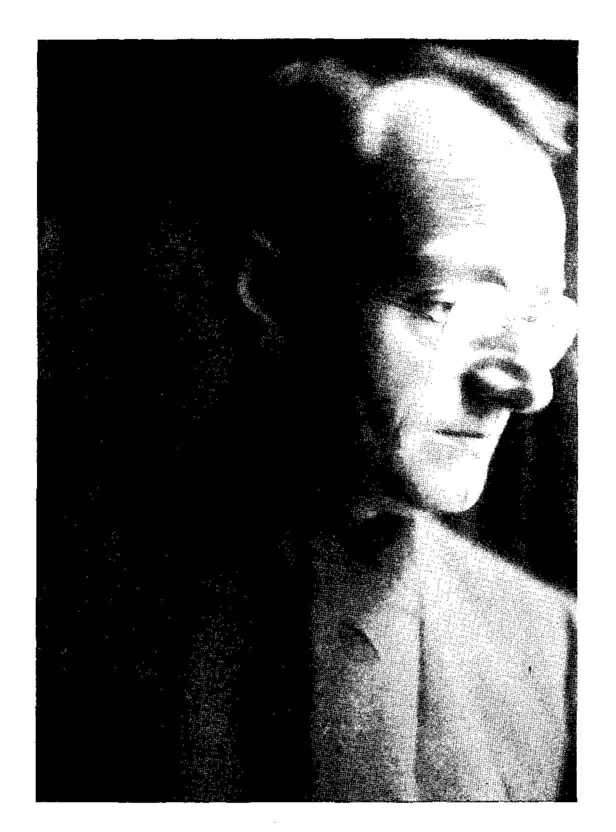
*) Die Instrumentalstimmen stehen im Original sämtlich um eine Oktav tiefer.

statt, in der Weise, daß jede neu hinzukommende Stimme zur letzteingetretenen im Intervall einer kleinen Terz steht, daß also die Summe der Einsätze einen zerlegten, verminderten Septimenakkord ergeben. Eine Komplikation entsteht nun aber daraus, daß bei jedem Eintritt einer neuen Stimme die 2., 4., 6. ... usw. Unterstimme einen Halbton abrückt (z. B. beim Eintritt des e in der Baßklarinette die 2. Unterstimme, das B im Klavier rechte Hand, nach A, die 4. Unterstimme, das Es im Klavier linke Hand, nach D hinabsteigt) und so von Zusammenklang zu Zusammenklang jede Akkordsäule eine Aufeinandertürmung von Terzen — großen und kleinen in regelmäßiger Abwechslung — darstellt, deren Fundament immer nach zwei Akkorden einen Halbton tiefer liegt. Die Zusammenklänge lauten demnach — unter Außerachtlassung des tiefen H, das orgelpunktartig in der Tiefe ruht und mit Abschluß der Übereinandertürmung von Terzen ins A hinabsinkt — wie folgt: nach dem Einzelton e: e — g; es — g — b; es — ges — b — des; d — ges — a — des — e; d — f — a — c — e — (g) und cis — f — as —c — es — g. Gegenüber dieser Konstruktion finden wir in den ersten drei Takten des Stückes insoweit eine Abweichung, als mit den neueintretenden Stimmen nur eine Abwärtsbewegung der 2. Unterstimme erfolgt, während die 4., 6. . . . usw. ihren Ton festhält (nur das A im unteren Klaviersystem sinkt verspätet mit As nach!). Die Entwicklung erfaßt also hier nur die Oberschichte des Akkordbaues, während sie in den Schlußtakten in seiner ganzen Tiefe wirksam ist.

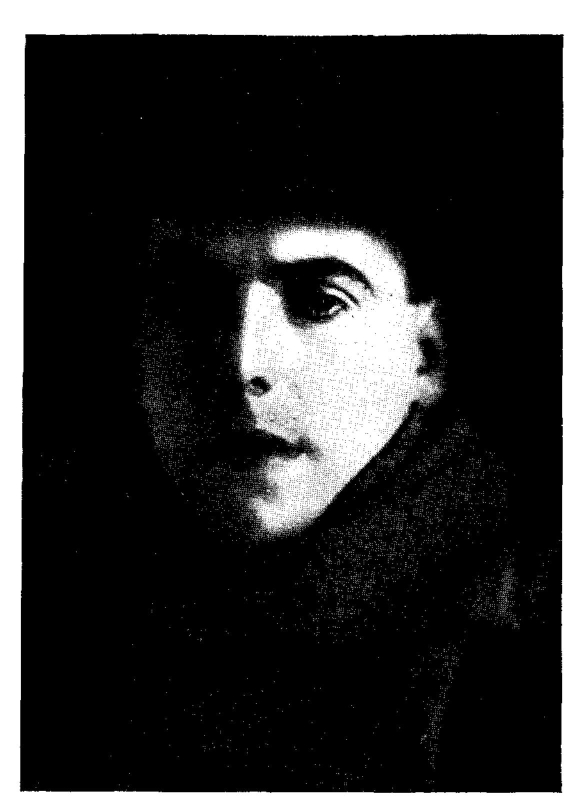
Nun bedarf es der Untersuchung, wie das in dieser Weise bereitgestellte Material, das das Analogon zum Passacagliathema der alten Form darstellt, aber mit einem »Thema« überlieferter Begriffe nichts gemein hat, verarbeitet wird. Im Takt 4 tritt in der Baßklarinette ein melodisches Gebilde auf, das thematisch im ganzen Stück die reichste Verwendung findet und in den mannigfaltigsten Variationen, Verknüpfungen, Aneinanderreihungen die ganze Komposition überwuchert. Es ist in den ersten Takten vorgezeichnet und wickelt sich dort gewissermaßen in einem Kanon ohne Ende auf. Verschleiert ist aber seine Existenz dadurch, daß es niemals von einer und derselben Stimme vollständig gebracht wird. Die Struktur des Einleitungs- und Schlußteils würde jedoch dadurch nicht geändert, wenn jede Stimme das ganze Motiv brächte, nur der massige Klang würde darunter leiden. Die Anfangstakte würden dann so aussehen:

III



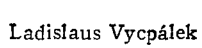


Fidelio Finke



Erwin Schulhoff



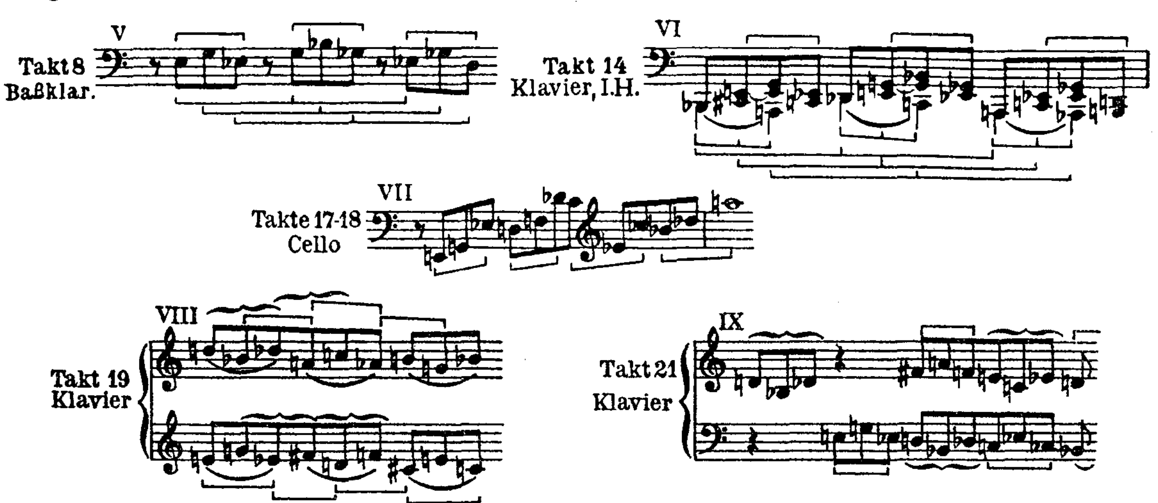


Ladislaus Vycpálek



Alois Hába
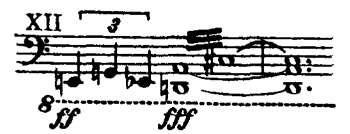
und analog hierzu könnten auch die Schlußtakte konstruiert werden. Es folgen jetzt einige Erscheinungsformen dieses Motivs, man müßte jedoch die ganze Partitur abdrucken, um ein klares Bild von der Vielseitigkeit seiner Verwendung zu geben, da es keinen Takt gibt, der nicht belangvolle neue Beziehungen schafft. Aus der Verschränkung mehrerer solcher Motive ergibt sich auch seine Umkehrung (mit ⌐—⌐ bezeichnet) von selbst.



Auch die Sprechstimme, die nach Tonhöhe und Rhythmus fixiert ist, nimmt an der Verwendung des genannten Motivs teil, und zwar bringt sie es wiederholt wörtlich, manchmal schimmert es aber gleichsam nur durch die Rezitation durch, z. B.:



Ein weiterer wichtiger Baustein für das Stück ist die chromatische Tonleiter, die ebenfalls in den ersten Takten vorgebildet ist. Sie liefert neben dem eben besprochenen Dreitonmotiv das Material für ein Kanonthema des ersten Teils, der bis einschließlich Takt 10 reicht, bildet ferner im zweiten Teil Stoff zu einem Fugato, von Violoncello, Baßklarinette und Klavier linke Hand gebracht, und spielt auch sonst als Bindemittel allenthalben eine wichtige Rolle. Man beachte auch, daß dort, wo das erstgenannte Motiv ohne Verschränkung mehrmals aneinandergereiht wird (siehe Notenbeispiel VII und IX), der Halbtonschritt als Anschlußintervall gewählt wird. Endlich findet die Umkehrung dieses Halbtonschritts, die große Septim, im Nacheinander und im Zusammenklang wiederholt Anwendung. Ich führe hier nur das markante FFF-Tremolo im Klavier am Ende des Mittelteils an:



Die Zusammenklänge des Stückes stellen sich dar als eine jeweilige Auswahl von Tönen der oben erwähnten Klangsäule von übereinandergelagerten großen und kleinen Terzen, dieser künstlichen »Obertonreihe« des Stückes, wobei beliebige Oktavversetzungen vorgenommen werden. Schon das häufige Auftreten des reinen Quinten-, reinen Quarten-, großen Septimen- und kleinen Nonenintervalls läßt auch bei flüchtiger Betrachtung diese Herkunft ahnen. Einige willkürlich herausgegriffene, kompliziertere Fälle mögen das Gesagte verdeutlichen und bestätigen. So stammt der Akkord

ces f b	aus der Tonreihe	ces es ges b des f,
d as des	,, ,, ,,	des f as c es g b d oder d fis a cis e gis (as),
g c ges	,, ,, ,,	ges b des f as c es g oder c e g h d fis (ges),
c es fis h e	,, ,, ,,	e gis h dis fis b (ais) des f as c,
a d g c es	,, ,, ,,	c es g b d f a.

So erweisen sich die ersten Takte maßgebend für die Gestaltung in horizontaler (bezüglich der Melodik und des Kontrapunkts), sowie in vertikaler (bezüglich der Harmonik) Richtung.

Formal wird die Komposition durch zwei markante Einschnitte in Takt 10 und 16 (das ganze Stück umfaßt nur 26 Takte) in drei Teile zerlegt. Diese Gliederung spricht sich auch im Tempo aus. Dem gleichen Zeitmaß des ersten und dritten Teil tritt ein beschleunigtes des Mittelteils gegenüber. Seine Konsistenz erhält der erste Teil durch den schon erwähnten Kanon, der zweite durch das Fugato mit chromatischen Skalenstücken, der letzte durch das stetige Abwickeln des Hauptmotivs in den Achtelfiguren des Klavierparts (siehe Beispiel VIII und IX).

Schönberg wendet sich in seiner Harmonielehre einmal gegen den Goetheschen Ausspruch von der Beschränkung des Meisters oder zumindest gegen seine landläufige Auslegung und doch zeigt die oben gegebene Analyse, wie sehr der Komponist mit dieser Passacaglia wieder die Stichhaltigkeit der Ansicht beweist, daß die Mittel, die ein Meister für sein Werk wählt, immer das Minimum dessen darstellen, was noch die gewollte Wirkung ermöglicht.

Nach Einreichung obiger Zeilen erhalte ich Kenntnis von einem Aufsatz Erwin Steins im Schönberg-Sonderheft der »Musikblätter des Anbruch«, betitelt »Neue Formprinzipien«. Diese Ausführungen, die in übersichtlicher Weise die Werke Schönbergs seit dem d-moll-Quartett, op. 7, durchsprechen, berühren hierbei auch die oben analysierte Passacaglia und bestätigen im Prinzip die Ergebnisse meiner Feststellungen. Sie gewinnen besonders dadurch an Wert, daß sie sich auf persönliche Mitteilungen des Komponisten berufen dürfen.

DIE DIMENSIONEN DES HÖRENS

VON

ROBERT HERNRIED-ERFURT

Höhe, Breite und Tiefe — diese drei Dimensionen beherrschen unser Begriffsvermögen von Kindheit an. Bei jeder Art augenfälliger Betrachtung sind wir gewohnt, diese drei Grundbegriffe heranzuziehen, um uns den durch das Gesicht vermittelten Eindruck ins Räumliche zu übertragen. Und flächig-bildhafte Eindrücke übertragen wir, deren körperhaftes Empfinden die körperhafte Vorstellung verlangt, uns stets ins Dreidimensionale, indem wir uns zu den Begriffen der Höhe und Breite den der Tiefe ergänzen.
Wenn ich nun von den Dimensionen des Hörens sprechen will, so bin ich mir ohne weiteres bewußt, daß gar mancher schon an der Anwendung des Begriffes der Dimension auf den rein funktionellen Vorgang des Hörens Anstoß nehmen wird. Und dies selbst dann, wenn er sich klar darüber ist, daß die rein gehörsmäßige Funktion von anderen Funktionen, vor allem von der des Gesichts, sehr stark beeinflußt wird und daß diese Beeinflussung sich wieder in dreierlei Richtungen bewegt: in die Erscheinungen der Förderung und der Hemmung des Hörens sowie die in der Mitte zwischen beiden liegende »Umlenkung des Hörens durch die visionelle Funktion«; bei allen drei Formen der Einwirkung des Gesichtssinnes wird der Vorgang sich von diesem über Gehirnfunktion zur Gehörfunktion vollziehen, das Resultat also einer Komponente dreifacher Funktionsausübung entsprechen.
Nicht die reine Funktion des Hörens an sich, des »naiven«, automatischen Vorgangs also, gilt es, zu beleuchten, wenn ich von den Dimensionen des Hörens spreche. Denn während ob diesem automatischen Vorgang das rein Körperliche des Gehörs- oder Gesichtssinnes (oder beider zusammen) sich auf die Tätigkeit der Gehirnwindungen überträgt, gibt es noch gehörsmäßige Vorgänge, bei denen die Gehirnfunktionen sozusagen das primäre Element darstellen, mit anderen Worten, bei denen eine durch die Gehirnfunktionen erzeugte innere Einstellung vorangeht, die die Tätigkeit des Hörens — mit oder ohne Gemeinschaft von Gesichtseindrücken — in bestimmte Bahnen lenkt.
Niemals bildete diese Art des Hörens eine so notwendige Voraussetzung der Apperzeptionsfähigkeit als eben bei Aufnahme neuzeitlicher Musik. Denn wenn auch das lineare und das vertikale Hören (also die Verfolgung des Melos an sich im Gegensatz zu rein harmonischen Gebilden) schon seit Jahrhunderten nachweislich vorhanden war — man setze die linear malende Kunst eines J. S. Bach in Gegensatz zu den meisten Tonschöpfungen des 18. Jahrhunderts —, so war eine besondere Einstellung des Hörens vor Herantreten an das Kunstwerk damals wohl nicht unbedingt erforderlich. Denn damals

war die Beziehung des Linearen zum Vertikalen eine so innige, daß in der überwiegenden Mehrzahl aller horizontal gebauten Tongemälde eine Synthese beider Richtungen eintrat, indem die Treffpunkte der Motivlinien zugleich auch harmonische Treffpunkte ergeben mußten, ihr Zusammenfallen also eine klare harmonische Beziehung zeitigte.

Dies ist nun, wie wir alle wissen, anders geworden. Die Verschärfung des Ausdrucks der Gegensätzlichkeit, die seit Jahrhunderten mit der Wandlung der sozialen und wirtschaftlichen Lebensbedingungen als deren Ausdruck in allen Künsten mit innerer Planmäßigkeit sich vollzog und deren markante Entwicklungspunkte stets mehr als Revolution denn als Evolution gedeutet wurden, diese Verschärfung des Ausdrucks der Gegensätzlichkeit hat die Synthese des horizontalen und vertikalen Hörens aus zwingenden inneren Gründen verwerfen müssen. So blieb es unserer Zeit vorbehalten, diese beiden Begriffe erst so recht zu trennen. Denn erst, seit bei horizontaler Schreibweise nur die Linie als maßgeblich angenommen und auf den harmonischen Zusammenklang verzichtet wurde, ist der Gegensatz zwischen beiden Arten der Klangsetzung rein zutage getreten, ist dieser Gegensatz erst so recht zum Bewußtsein des Hörenden gelangt. Denn die große Masse derer, die an das »harmonische Hören« gewöhnt waren und dasselbe ohne irgendwelche Hemmungen auch bei wirklich horizontaler Schreibart betätigten, stand plötzlich vor Rätseln, wußte mit den auf sie einstürmenden Klang- und Tonartmischungen nichts anzufangen und war — wie die Menschen ja stets ihnen Unfaßbares verurteilen — nur allzusehr dazu geneigt, das Neue, das sich ihnen bot und dessen sie nicht Herr werden konnten, als »Unsinn«, »destruktive Auflösung des rein Musikalischen«, ja als »Unnatur« zu bezeichnen.

Doch die Ereignisse waren stärker als die Widerstände. War doch vor allem die Erscheinung auffallend, daß gerade Künstler, an deren idealer Gesinnung nie gezweifelt werden konnte (wie z. B. Hans Pfitzner in seinem »Palestrina«), sich dieser Schreibweise bedienten, Künstler, deren innere Kraft so stark war, daß sie durch Einwände oberflächlicher Natur nie erschöpft, ja nicht einmal zurückgedrängt werden konnte. So sahen sich schließlich die Hörer gezwungen, ihrerseits einzulenken und sich innerlich umzustellen: umzustellen in der Reihenfolge der Einzelstufen des Hörens, indem nicht mehr das rein physische Hören das primäre Moment bleiben konnte, sondern die rein geistige Einstellung auf das »System« der Aufnahme des Kunstwerks vorangehen mußte, die gehirnfunktionelle Tätigkeit also der mechanischen Gehörs- (allenfalls auch Gesichts-)Tätigkeit die Richtung zu weisen übernahm. Hatte der Hörer sich dergestalt auf die Eigenart des Kunstwerks, an das er herantrat, eingestellt, so gelang es ihm überraschend gut, den Linien desselben zu folgen und rasch überwand er die früher so schmerzlich verspürten Hindernisse des mangelnden harmonischen Zusammenklangs.

Es darf nicht verkannt werden, daß dieser umgekehrte Vorgang der deutlichste Beweis dafür ist, daß der Intellektualismus vollen Einzug in unsere Musik gehalten hat. Denn überall, wo die Gehirnfunktionen bewußt die Wegbahner sein müssen, wird von Ursprünglichkeit (Naivität) wohl nicht mehr die Rede sein können.

Außer dieser doppelten Art des Hörens gibt es aber noch eine teils unwillkürliche, teils gewollte Einstellung, die eine Mischart des Hörens darstellt. Sie ist mir so recht zur Erkenntnis gekommen durch Hermann Grabners aufschlußreiches Büchlein »Regers Harmonik«, das als erstes in einer Sammlung von Studien aus dem Kreis von Regers persönlichen Schülern, von Richard Würz herausgegeben, bei Otto Halbreiter (München) erschien. Grabner weist darauf hin, daß »Regers Tonalität in allen Fällen klar zutage tritt, wo ihr durch starke rhythmische Einschnitte und Ruhepunkte Gelegenheit gegeben ist, festen Fuß zu fassen«. Man muß, sagt Grabner, nicht von Akkord zu Akkord weiterschreiten, sondern das Augenmerk »auf die Beziehungen zwischen der Tonalität der einzelnen Abschnitte und ihrer Akkorde« richten und so ihre Bedeutung »für den gesamten Aufbau des betreffenden Satzteiles« aufdecken. Die unvermittelte Folge streng gegensätzlicher Akkorde wird durch diese Feststellung dahin ausgelegt, daß zwischen ihnen sozusagen eine melodische Zäsur eintritt, indem der Beginn der nächsten Melodiephrase nicht zu dem Ende der vorhergehenden, wohl aber zu deren Anfang in innerer und äußerer (harmonischer) Beziehung steht. Grabner spricht hierbei die Ansicht aus, daß diese »abschnittweise« Einstellung des Hörers sich automatisch vollzieht. Das scheint mir nur bedingt richtig. Dort nämlich, wo tatsächlich ein breiteres Melos herrscht, wird die Erzeugung einer melodischen Zäsur sehr deutlich hervortreten und somit automatisch die Apperzeption widerstreitender und doch einander folgender Klangwellen herbeiführen, weil sich eben zwischen sie die Zäsur schiebt. Wo aber, wie besonders bei den zahlreichen, von Reger geübten Sequenzbildungen kleiner chromatischer Motive, das Melos in den Anfängen der Entwicklung bleibt, wird — freilich kommt es hier stark auf die Rhythmik an — in den meisten Fällen die rein geistige Einstellung auf das Hören allein der Zäsuren vorausgehen müssen. Diese Mischung zwischen automatischem und planmäßigem Hören stellt natürlich eine Folgeerscheinung der Mischart von Regers Wesen dar, eine Folge des Dualismus seines Schaffens, der in der Rückwendung nach Altem und in dem Drange, Neues zu sehen, begründet erscheint.

Die dualistische Hörmethode aber, durch die geschilderte Mittelart zum Trialismus geweitet, erscheint mir für unsere Zeit und unsere Musik als bezeichnend. Und stellt sie naturgemäß auch eine Folgeerscheinung dar, so dürfte sie für künftiges Schaffen in vieler Hinsicht richtunggebend werden.

ZUR FRAGE DES DOCTOR MUSICAE

VON

ERNST BÜCKEN-KÖLN

Hin und wieder ist in letzter Zeit in Tageszeitungen und Zeitschriften das Problem der Promotion zum »doctor musicae« erörtert worden. Zwar erst noch ein wenig zaghaft, so etwa wie kleine Flämmlein da und dort auf weiter Präriefläche aufzucken taucht die Frage vorerst noch auf, aber es kann nicht zweifelhaft sein, wäre sie einmal von der Windsbraut der öffentlichen Meinung angefacht, so würde alsbald ein verhängnisvoller Brand aufflammen. Unheilvoll aber wäre es, wenn die äußerst schwerwiegenden Fragen und Probleme, die bei uns der Verleihung und Erwerbung des »doctor musicae« verknüpft sind, in einer sozusagen außenmusikpolitischen Diskussion erledigt würden, statt daß sie in *langsamer Evolution von innen heraus* ihrer Reife entgegengehen könnten. Handelt es sich doch hier um etwas ganz anderes als um eine einfache Titeländerung des bisherigen musikwissenschaftlichen Dr. phil. in den Dr. mus., oder um eine bloße Nachahmung — wie manche annehmen — des englischen Doctor of Music. Gewiß ist die Gleichstellung des Dr. mus. mit den übrigen Doktortiteln in England Zeichen und Ausdruck einer Hochschätzung von Musik und musikalischen Leistungen, wie sie merkwürdigerweise in Deutschland, dem musikalischsten Lande der Erde, nicht angetroffen wird. Wir können aber nun doch nicht die hier so naheliegende Folgerung ziehen, indem wir nun auch unsererseits ohne weiteres zur Promotion zum doctor musicae übergehen, von der heute so mancher Musiker träumt. Die Entwicklung von vielen Jahrhunderten läßt sich einmal nicht in der Minute einer neuerungssüchtigen Zeit — und bezögen sich die Neuerungen, wie im vorliegenden Falle, auch auf uralte Institutionen — nachholen. Und der englische Doctor of Music ist eine solche uralte Institution, die sicher bis ins 15. Jahrhundert, nach einigen Forschern sogar bis zu den Zeiten Heinrichs II. zurückgeht, die sich auch deshalb vollberechtigt neben die übrigen Doktortitel stellen darf, weil in England, wie Peter Wagner in seiner Freiburger Rektoratsrede gesagt hat, die Musik ihren angestammten Platz in der facultas artium niemals ganz verloren hat. Bei uns in Deutschland aber gab die Musik nach dem Dreißigjährigen Kriege ihre altangestammte Stellung auf, eine Tatsache, an der auch die Ära der Universitätsmusikdirektoren mit einem Joh. Seb. Bach an der Spitze nichts ändern konnte. In der Tat war das Band, das so lange Musik und Universitäten verknüpft hatte, längst schon gerissen, als die musikalischen Präzeptoren — worauf schon Kretzschmar hingewiesen hat — den akademischen Tanz- und Fechtlehrern gleichgestellt wurden. Als dann seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts durch die Berufung von Musikwissenschaftlern in die philo-

sophischen Fakultäten dieser unwürdige Zustand sich langsam änderte, als Schritt für Schritt in heißer Bemühung der Musik ihr früherer Hochstand an den deutschen Universitäten wieder erstritten wurde, erkannte das Gros der praktischen Musiker die Bedeutung dieser Tatsache auch nicht im entferntesten. Denn dieser Kampf um die Gleichberechtigung der Musik mit den übrigen Kulturfächern ging nicht etwa nur um eine an den Polgrenzen der Kunst liegende Sonderprovinz, er ging vielmehr um die gesamte Musik selbst, und zugleich war er eine Entlastungsschlacht für den Vorkampf um die soziale Stellung der Musiker, wie ihn noch ein Franz Liszt — das beweisen seine Reisebriefe eines Bakkalaureus der Musik — hat führen müssen. Es wäre noch zu ertragen, wenn von den Kreisen der praktischen Musiker, von denen hier die Rede ist, diese Nebenaktion der Musikwissenschaft nicht ihrem wirklichen Werte nach erfaßt würde, wenn nicht dazu auch die Hauptaktion von ihnen verkannt würde, nämlich das, was die Promotion im Musikfache (Musikwissenschaft) für die Musik und damit auch für ihre Vertreter zu bedeuten hat. Diese jetzt endlich wiedererrungene Eroberung der Musik als ein den übrigen wissenschaftlichen Disziplinen gleichwertiges Wissenschaftsgebiet schließt nun die außerordentlich ernste Verpflichtung in sich zur Mitarbeit an dem Interessenkreise der benachbarten Wissenschaften. Von der Musikwissenschaft erwartet die Philosophie und die Ästhetik, die Geschichte wie die Theologie, vor allem die Literaturgeschichte und auch die Kunstwissenschaft weitgehende Hilfestellung, wie die Musikwissenschaft sie auch von dort erstrebt und erhält. Es ist nur die Auswertung einer der tiefsten Erkenntnisse Schopenhauers, daß keine der großen geschichtlichen Epochen — und nicht nur als *Kunstepoche* — ohne Berücksichtigung der sich gerade in ihrer Musik ausprägenden Strömungen und Strebungen in ihrer tiefsten Wesenheit erkannt werden kann. Immer inniger werden daher die durch die eigene stoffliche Durchdringung gefundenen Grundgesetze der Musik die der übrigen Geisteswissenschaften durchflechten müssen, damit das Gewebe unserer geistigen Gesamtkultur die rechte Dichtigkeit erhalten kann.

Von solchen Gedanken und grundsätzlichen Erwägungen weiß sich die Forderung nach der Einführung des Doctor musicae, wie sie heute zumeist gestellt wird, frei. Denen, die sie erheben, ist die große Idee der Universalität der Wissenschaften, des aus Gemeinschaftsgeist dahingegebenen Opfers der wissenschaftlichen Einzeldisziplinen an die allumfassende Weltvernunft von keiner Bedeutung. Im Gegenteil streben sie bewußt von ihr fort. Sie wollen die Musik, die an den Universitäten aus der Enge der *technischen* Disziplin in die Weite der *geistigen* hineinstrebt, wieder in die einschnürende technische Begrenzung hineintreiben. Das ist der letzte Sinn des Rufes nach der mit dem Promotionsrecht zum Doctor musicae ausgestatteten Musikakademie, wie ihn beispielsweise ein im Maiheft des »Überblick« veröffentlichter »Offener Brief an das preußische Kultusministerium« erhebt. Man mag an einer

solchen Akademie in der Theorie das Studium auf eine noch so breite geisteswissenschaftliche Basis stellen, in der Praxis laufen die Dinge — das hat die Entwicklung so mancher Akademien und Musikhochschulen hinlänglich dargetan — auf ein technisches Hauptstudium mit geringem, mehr oder weniger schematisch und widerwillig angeeignetem, Nebenfachstoff hinaus. Durch die Promotion in Musikwissenschaft und in zwei durchaus nicht nur »dekorativen« Nebenfächern aus dem Gebiete der philosophischen Fakultät erhält aber der Doktorand eine Weite des geistigen Blickes, wie ihn keine Fachanstalt zu verschaffen in der Lage sein wird. Ohne auf die Möglichkeiten einzugehen, die der Doctor musicae zweifellos bei den übrigen Künsten auslösen würde, will ich hier nur noch die Frage streifen, wie die Verfechter des von der Musikakademie verliehenen Dr. mus. sich das Verhältnis des neuen zum schon bestehenden (musikwissenschaftlichen) Titel denken. Dabei ist vorausgesetzt, daß sie diesen überhaupt noch bestehen zu lassen die Gewogenheit haben! Würde nicht die Allgemeinheit bei einem im gleichen Fache zu verleihenden Doktortitel dem von der Universität vergebenen dem an der fachlich-technischen Anstalt erworbenen vorzuziehen geneigt sein, und mit Berechtigung? Und sicher, solange die Musik noch als Emanation des Geistes und nicht nur als eine Angelegenheit geschickter Hände angesehen wird. Wir würden damit, solange wenigstens, als bei uns noch das Lessing-Wort vom *denkenden* Künstler Geltung behält, bei den zwei Arten von Doktortiteln der Musik zu einem Zustand kommen, wie er früher schon einmal in Deutschland zwischen den rite promoti und den doctores bullati, den pfalzgräflichen Doktoren minderen Ansehens, bestanden hat. Weder Musik noch Musiker dürften aber von einer solchen Entwicklung Vorteile erhoffen.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

ACHT UHR ABENDBLATT (9. März 1925, Berlin). — »Dem Andenken Moritz Moszkowskis« von *Alexander Moszkowski.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 101 (1. März 1925). — »Zum Carmen-Jubiläum« von *W.D.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 110 (6. März 1925). — »Die Instrumentation der Carmen« von *Leo Blech.*

BRAUNSCHWEIGER NEUESTE NACHRICHTEN (1. März 1925). — »Der Aufschwung der Oper« von *Kurt Luethge.*

DER FECHTER (Februar 1925, Berlin). — »Giacomo Puccini« von *Julius Kapp.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (15. Februar 1925, Berlin). — »Die musikalische Relativitätstheorie« von *Eugen Tetzel.*

DIE ZEIT (Berlin). — 11. Februar. »Händels Bedeutung für die Gegenwart« von *Hugo Leichtentritt.* — »Gerhard v. Keußler« von *Kurt v. Wolfurt.* — 22. Februar. »Der Beruf des konzertierenden Künstlers« von *Rudolf Cahn-Speyer.* — 8. März. »Neue Aufgaben für Bayreuth« von *Wilhelm Altmann.* — »Vorgeschichtliche Musik« von *Oskar Fleischer.*

FRÄNKISCHER KURIER (26. Februar 1925, Nürnberg). — »Der moderne Opernauszug« von *Wilhelm Kehl.* — (15. März). »Zum 200. Todestag Johann Philipp Kriegers« von *Rudolf Wagner.*

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (28. Februar 1925). — »Zur Uraufführung des ›Freischütz‹« von *Rudolf Schade.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (10. März 1925). — »Kuriositäten der Programmusik« von *Curt Sachs.*

LEIPZIGER TAGEBLATT Nr. 60 (1. März 1925). — »Kurt Thomas« von *Hans Schnoor.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (1. März 1925). — »Regers Kunst des Variierens« von *Joseph Haas.* — (8. März). »Die Farblichtmusik« von *Alexander László.*

SCHLESWIGER NACHRICHTEN (28. Februar 1925). — »Von Richard Wagner, dem Regisseur« von *Franz Rühlmann.*

STRALSUNDER ZEITUNG (11. März 1925). — »Deutsche Musik und die Moderne« von *Hansjörg Dammert.*

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin). — 21. Februar. »Das Leben in Oper und Konzert« von *Egon Wellesz.* — (7. März.) »Neue Wagner-Inszenierung« von *Erik Reger.* — »Die Sängerfamilie von Milde« von *L. Spitz.* — (14. März.) »Die Wiedererweckung der Denkmäler deutscher Tonkunst« von *Hermann Abert.* — (21. März.) »Bach im Wandel der Zeiten« von *Walther Hirschberg.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 9—12 (Februar-März 1925, Berlin). — »Paul Bekkers, Richard Wagener« von *Richard Sternfeld.* — »Neue Aufgaben für Bayreuth« von *Wilhelm Altmann.* — »Der Rundfunk und der Podiumkünstler« von *Rosenberger.* — »Musik und Völkerpsychologie« von *Reinhold Zimmermann.* — »Volksgeist-Vergiftung« von *Martin Friedland.* — »Der preiswürdige Bruckner-Dirigent« von *Georg Gräner.*

AUSBLICK I./3 (März 1925, Dresden). — »Zur Neuaufführung von Mozarts Idomeneus an der Dresdener Staatsoper« von *Ernst Lewicki.* — »Aus Mozarts Briefen vor der Uraufführung des Idomeneus in München«. — »Bühnennacht und Bühnenhaus« von *Paul Marsop,* nebst einer Erwiderung von *Max Hasait.*

BEETHOVEN-FORSCHUNG 10. Heft (Januar 1925, Wien). — »Beethovens Aufenthalte in den böhmischen Bädern« von *Theodor Frimmel.* — »Beethoven-Stellen aus zeitgenössischen Briefen« von *Gustav Riehl.*

BERGSTADT (März 1925). — »Johannes Brahms als Mensch« von *Mathilde v. Leinburg.*

BLÄTTER DER STAATSOPER V./5 (März 1925, Berlin). — Das Heft erschien zur Neueinstudierung der »Aida«. *Julius Kapp* schreibt die Einführungsaufsätze. — »Zum Problem der Oper« von *Ernst Křenek.* — »Rimskij-Korssakoff und Mussorgskij« von *A. v. Andreevskij.* — V./6 (März 1925). — Anläßlich der Erstaufführung von Strauß' »Intermezzo« beginnt das Heft mit einem Vorwort des Meisters selbst. *Julius Kapp* führt in den Text der Komödie ein, *Walter Schrenk* spricht über »Richard Strauß und die Gegenwart«. Über die Bedeutung

des deutschen Meisters heißt es da: »Sein Werk ist nicht nur in der deutschen Musik lebendig, sondern er hat die tönende Kunst der ganzen Welt durchdrungen, und es ist nur die Wahrheit, wenn man behauptet, daß ohne ihn die ganze moderne Musik einfach nicht da wäre«. Schließlich aber muß der Autor des Artikels bekennen, daß Strauß den Höhepunkt seiner Schaffenskraft überschritten hat, und kommt zu dem beherzigenswerten Schluß: »Ist es nicht vielmehr natürlich, daß er, der unserer Musik ein neues Gepräge gab, der Jahrzehnte hindurch ein Führer auf bisher ungegangenen Wegen war, nun auch einmal, auf der Höhe weiser und reifer Meisterschaft, im Voranschreiten innehält und, sicher im Erreichten ruhend, sammelt und erntet? Gewiß: wieder hat sich der Boden gewandelt, auf dem wir stehen, ein junges Geschlecht mit einem anderen Wollen ist im Aufsteigen, und allenthalben ringt neuer Geist nach ihm gemäßem Ausdruck. Wie könnte er aber zum Ziele kommen, ohne *das* in Dankbarkeit zu verwerten, was ihm Richard Strauß in der Arbeit seines Lebens geschaffen hat!«

DER DEUTSCHE RUNDFUNK III./12 (März 1925, Berlin). — »Zukunftsmusik im Rundfunk« von *Richard H. Stein.* Dieser bedeutsame Aufsatz will dem Leser die rein künstlerischen Möglichkeiten, ja die absoluten Notwendigkeiten vor Augen führen, die den Rundfunk tatsächlich zu einem künstlerisch vollwertigen Faktor machen können. Stein weist auf einige Neuerungen hin, die, den Rundfunk betreffend, gemacht worden sind, die aber an maßgebender Stelle bisher mit Stillschweigen übergangen worden sind.

DEUTSCHE KUNSTSCHAU II./5 (März 1925, Frankfurt). — »Musikästhetische Neuorientierung« von *Adolf Aber.* — »Italienisches Musikleben« von *Walter Dahms.* — »Umwertung in der Opernregie« von *Alexander Schettler.*

DEUTSCHE SÄNGERSCHAFT 30. Jahrg. Heft 2 (Februar 1925, Leipzig). — »Götterdämmerung in Bayreuth« von *Alfred Ulbrich.* — »Das deutsche Sängerdenkmal und das Sängermuseum in Nürnberg« von *Richard Kötzschke.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 397 und 398 (Februar, März 1925, Berlin). — »Der ›kosmische‹ Harmoniebegriff und seine Deutung« von *Fritz Stege.* — »Zum Violinkonzert in g-moll von Max Bruch« von *Issay Barmas.* — »Die lineare Deutung der Melodie« von *Helmuth Richartz.*

DIE GEIGE. Der Geigenbauer *Otto Möckel* gibt ab 1. April diese neue Monatsschrift heraus. Es soll das Interesse für die Geige und verwandte Streichinstrumente neubelebt werden. Allen Gebieten, die sich mit der Geige berühren — seien sie wissenschaftlicher oder praktischer Art — wird weitestgehende Beachtung geschenkt werden. Die Adresse des Herausgebers ist: Berlin W 30, Ansbacher Straße 4.

DIE MUSIKANTENGILDE III./2 (Februar 1925, Berlin). — »Impressionismus und Geistesgeschichte« von *Fritz Reusch.* — »Ein Thema von Mozart« von *Hermann Reichenbach.* — »Fis-Stimmung oder Normalstimmung für die Laute?« von *Hans Dagobert Bruger.*

DIE MUSIKERZIEHUNG II./2 und 3 (Februar, März 1925, Dortmund). — »Deutsch- und Musikunterricht in ihrer Zusammenarbeit für die Kunsterziehung der Jugend« von *Hans Lebede.* — »Das Tonwort in der Kinderstube« von *Dr. Bennedik.*

DIE MUSIKWELT V./3 (März 1925, Hamburg). — »Musikpolitik« von *H. W. v. Waltershausen.* — »Hermann Wolfgang v. Waltershausen« von *L. K. Mayer.* — »Eine unbekannte Episode aus Franz Liszts Leben« von *R. Pataniczek.* — »Romantik und Antiromantik« von *Robert Müller-Hartmann.* — »Was nützt der Rundfunk dem Künstler?« von *Rudolf Cahn-Speyer.*

DIE STIMME XIX./6 (März 1925, Berlin). — »Rhetorik-Gesangskunst« von *Edwin Janetschek.* — »Der Halbschluß« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Organische Deutung des Gesangstones« von *Robert Handke.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 23 und 24 (5. und 20. März 1925, Dortmund). — »Vom deutschen Männergesang« von *Heinrich Werlé.* — »Vom Volkslied« von *Karl Grunsky.*

MELOS IV, Heft 7—8 (Februar 1925, Berlin). — »Der Gegenwartswert mittelalterlicher Musik« von *Gustav Becking.* — »Unsere Stellung zu Bach« von *Herman Reichenbach.* — »Ernst Kurth als Musiktheoretiker« von *Ernst Bücken.* — »Der musikalische Formbegriff« von *Ernst Kurth.* — »Über die Tonart« von *Erich Katz.* — »Orgelideale eines Jahrtausends« von *Hans Luedtke.* — »Die Orgel« von *Hans Henny Jahn.* — »Volkstümliche Spielmannsmusik und

Jugendmusik« von *Elisabeth Noack.* — »Laienschriften über Musik und musikalische Volksschriften« von *Hans Mersmann.* — »Führer und Probleme der neuen Musik« von *Ernst Bücken.*

MINERVA ZEITSCHRIFT I./2 (Dezember 1924, Berlin). — »Der heutige Stand der deutschen Musikwissenschaft« von *Peter Epstein.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VII. Sonderheft »Rußland« (März 1925, Wien). — Die Fülle des Aufsatzmaterials dieses etwa 100 Seiten starken Heftes aufzuzählen verbietet uns die Raumknappheit. Es sei lediglich darauf hingewiesen, daß von den bedeutendsten russischen Schriftstellern in annähernd 30 Aufsätzen ein wohl lückenloses Bild des Musiklebens und der Musikproduktion Sowjetrußlands gegeben wird. Das Heft zerfällt in drei Gruppen: »Die neue Zeit«, »Der neue Stil«, »Die neuen Männer«.

MUSIKBOTE I./4 (März 1925, Wien). — »Johannes Meschaert und die Kunst Hugo Wolfs« von *Heinrich Werner.* — »Über Musikerbiographien« von *Alfred Orel.*

MUSICA SACRA 55. Jahrgang Heft 3 (März 1925, Regensburg). — »Vereinfachung und Nutzbarmachung der Gesangproben« von *W. Widmann.* — »Kirchenmusik und Liturgie« von *Ambrosius Stock.* — »Der Osterfestkreis« von *Athanasius Wintersig.*

NEUE MUSIKZEITUNG (1. und 2. Märzheft 1925, Stuttgart). — »Mimesis« von *Wilhelm Dauffenbach.* — »Der Wechsel von Taktart, Tempo und Rhythmus bei der Zusammenstellung von Vortragsfolgen« von *W. Anacker.* — »Ferdinand Kauer (1751—1831)« von *Theodor Haas.* — »Die Ouvertüre zu Cosi fan tutte« von *W. Meckbach.* — »Beiträge zur Marschner-Biographie« von *W. Schaun.* — »Stimmforschung und Stimmbildung« von *Karl Klunger.*

PULT UND TAKTSTOCK II./2—3 (Februar-März 1925, Wien). — »Alban Bergs Kammerkonzert« eine Analyse vom Komponisten selbst. — »Realisierung der Musik« von *Erwin Stein.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI./7—8 (Februar 1925, Köln). — »Hermann Ambrosius« von *Erich H. Müller.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 8—11 (Februar, März 1925, Berlin). — »Randbemerkungen zur zeitgenössischen Opernpflege und Opernkritik« von *Jos. H. M. Lossen-Freytag.* — »Brahms als Künstler und Mensch« von *Ferdinand Schumann.* — »Der Spielerkrampf und seine Beseitigung« von *Adrian Rappoldi.*

STIMMEN DER ZEIT Bd. 107 Heft 11 (August 1924, Freiburg i. B.): Angeregt durch den im vorliegenden Heft der »Musik« befindlichen Aufsatz *Metzlers* geben wir einige Auszüge eines Artikels »Musikpessimisten« von *Josef Kreitmaier*, der zu dem Buch »Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart« Stellung nimmt. Über griechische Musik heißt es hier: »Für uns ist die griechische Art des Musikmachens und Musikhörens nicht mehr vorstellbar. Selbst Wolff (Autor des genannten Buches) muß schreiben: ›Wir können die Gewalt dieser Einfachheit selbst kaum mehr verspüren, da wir uns nur mit größter Mühe ihre Wiedergabe tönend zu vergegenwärtigen vermögen.‹ Ist es da nicht ein Fehler gegen jede Logik, aus so unbestimmten Voraussetzungen bestimmte Schlüsse zu ziehen?« — An anderer Stelle heißt es: »Auch der griechische Komponist schuf die Melodie aus sich und nicht aus dem Wort, und zwei verschiedene Komponisten hätten auch für das gleiche Dichterwort zwei verschiedene Melodien erfunden. Es ist nicht einzusehen, wie man sich den Vorgang anders denken sollte.«

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III./2 (Februar 1925, Hildburghausen). — »Die Prinzipien des Orgelpedalspiels« von *Felix Schmidt.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrg. Heft 3 (März 1925, Leipzig). — »Ob das Lied: Willst du dein Herz mir schenken, nicht doch nur von Bach sein kann!« von *Alfred Heuß.* — »B-A-C-H« von *Paul Mies.* — »Die Laute und ihre Bedeutung für eine nationale Musikpflege« von *Paul Kurze.* — »Von der Münchener Akademie der Tonkunst einst und jetzt« von *O. Ursprung.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/6 (März 1925, München). — »Glucks Stellung zur tragédie lyrique und opéra comique« von *Walther Vetter.* — »Bemerkungen zur deutschen Rhythmik und musikgeschichtlichen Methodik« von *H. J. Moser.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 65. Jahrg. Heft 8—10 (Februar, März 1925, Zürich). — »Die Empfindungen von Musik als Farbe« von *Dr. Hennig.* — »Gotischer Geist in Schumanns fis-moll-Klaviersonate« von *Jakob Gehring.*

DEUTSCH-BRASILIANISCHE MUSIK- UND SÄNGERZEITUNG 1. Jahrg. Heft 1 und 2 (1. und 21. Januar 1925, São Paulo). — Das Blatt dient in erster Linie dem Zwecke, die zahlreichen Sängerschaften Brasiliens untereinander zu verbinden, sie mit Neuerscheinungen der deutschen Chorliteratur bekanntzumachen, und darüber hinaus den Sängervereinigungen ideell und praktisch zur Seite zu stehen. Für Deutschland bedeutet die Zeitung insofern viel, als sie von den deutschen Brüdern fern überm großen Wasser regelmäßig Kunde gibt.

DER AUFTAKT V/2 (Februar 1925, Prag). — Nachdem *André Cœuroy* kurz auf zwei neue Musiker in Paris, Jacques Ibert und Arthur Hœrée, aufmerksam gemacht hat, beginnt DER DRAUFTAKT, die Karnevalsschrift des Auftaktes. In überaus geistreicher Weise werden die Musiker der Jetztzeit, ihre Richtungen, ihre Ideen und ihre Cliquen glossiert.

THE CHESTERIAN VI./45 (März-April 1925, London). — »Francis Poulenc« von *André George.* — »Sechs unveröffentlichte Briefe La Fayettes an Maria Malibran.« Diese Briefe bilden die Ergänzung zu dem Artikel *Karl Engels* in der vorigen Nummer (s. a. »Die Musik« Aprilheft XVII/7 im »Echo der Zeitschriften«). Die Briefe geben ein liebenswürdiges Bild der zärtlichen Beziehungen des alten Generals zu der jungen Sängerin.

THE SACKBUT V./8 (März 1925, London). — »Paul v. Klenau: Eine Würdigung« von *Paul Bechert.* — »Snobismus und Musik« von *Becket Williams.* — »Gabriel Fauré« von *André Cœuroy.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 985 (März 1925, London). — »Musikalische Perspektive« von *Walford Davies.* — »Liszts Christus und Heilige Elisabeth« von *M. D. Calvocoressi.* — »Studien über das Horn. Das Vierte Horn in der Choralsinfonie« von *W. F. H. Blandford.*

LA REVUE MUSICALE VI./5 (März 1925, Paris). — »Bergsonismus und Musik« von *Gabriel Marcel.* — »Wandmalereien liturgischer Musik« von *Félix Raugel.* Bei den Restaurationsarbeiten an der Kathedrale in St. Quentin fand der leitende Architekt hinter den Pannelen, die die Wände bedeckten, Malereien liturgischer Gesänge, in dem üblichen Vierliniensystem und so groß, daß sie von einer Seite des Chores zur anderen leicht gelesen werden konnten. Die Malereien stammen aus der Zeit um 1300. — »Der Maler-Violinist oder Die Abenteuer des Abbé Robineau« von *Marc Pincherle.* Dieser nicht unbedeutende Violinist und Komponist, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte (sein bewegtes Leben schildert der vorliegende Aufsatz), war auch auf dem Gebiete der Malerei hochbegabt. Als Maler war er bekannt mit dem Vornamen Auguste, als Musiker nannte er sich Alexandre. Der Aufsatz enthält ferner eine Selbstbiographie Robineaus. — *Charles Lavin* schreibt »Über die Musik der Araukanen«, eines wilden kriegerischen Volksstammes, der im Anfang des 15. Jahrhunderts das heutige Chile bevölkerte. — »Darius Milhaud« von *Boris de Schloezer.*

MUSICA D'OGGI VII./2 (Februar 1925, Mailand). — »Adelina Patti« von *Arturo Lancellotti.*

IL PIANOFORTE VI./2 (Februar 1925, Turin). — »Robert Schumann als Kritiker und Schriftsteller« von *Luigi Ronga.* — »Ermanno Wolf-Ferrari« von *Ettore Desderi.* — »Spontini in Berlin« von *Giuseppe Radiciotti.* *Ernst Viebig*

UR NUTIDENS MUSIKLIV Heft 9—12/V. (September-Dezember 1924, Stockholm.) — »Die russische Oper« von *Kurt v. Wolfurt.* — »Schwedische Kammermusikbibliographie«, ausführlich mitgeteilt von *Gereon Brodin.* — »Konzerte in Stockholm vor Hundert Jahren«. Eine Konzertstatistik. — Heft 1/VI. Puccini-Nummer (Januar 1925, Stockholm). — Von den drei Aufsätzen über Puccini ist der letzte »Puccini als Mensch« nach der Schilderung seines Landsmannes *Tullio Voghera* am neuartigsten. Über Puccini heißt es dort: »Er war groß und schwer. Er hatte in seinem Äußeren kaum etwas von den eleganten Kapellmusikern. Er wirkte eher als Bauer, als Arbeiter. Auf breiten vierkantigen Schultern der kleine kräftige Kopf mit dem weichen schwarzen Schnurrbart, der großen etwas gebogenen Nase und dem freimütigen offenen Mund. Dies Gesicht erleuchtet von den großen Augen ...«. — »Die Beethoven-Literatur nach dem Weltkriege« von *Dr. Tobias Norlind.* — Musik- und Theaterbriefe aus Berlin, Wien und Milano von *C. v. Pl.* *Jón Leifs*

* K R I T I K *

BÜCHER

GRÜNBERG, MAX: *Meister der Violine.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Ein treffliches Seitenstück zu den im gleichen Verlag erschienenen Büchern Meister des Taktstocks von Karl Krebs, Meister des Gesangs von Max Steinitzer und Meister des Klaviers von Walter Niemann. Ohne gelehrten Apparat hat der Verfasser, der sich außer auf Wasielewsky vor allem auf Andreas Moser (Geschichte der Violintechnik) stützen konnte, ein gut lesbares Buch geschrieben, zu dem alle Geiger gern greifen werden. Es war ihm aber auch möglich, viel aus eigenem Wissen beizusteuern; hat er doch (geboren 1852) namentlich während seines langjährigen Aufenthaltes in Berlin zahllose Geigererscheinungen an sich vorüberziehen sehen, hat doch seine Virtuosenlaufbahn und namentlich seine ausgedehnte pädagogische Tätigkeit ihn mit vielen zusammengeführt. Gerade die Entwicklung des Geigenspiels in den letzten fünfzig Jahren ist daher in dem vorliegenden Werk von besonderem Wert. Es wird darum sicherlich starke Verbreitung finden. Für eine neue Auflage bemerke ich, daß Emanuel Wirth nicht mehr unter den Lebenden weilt, daß in dem Abschnitt über die Streichquartettvereinigungen unbedingt die Hellmesbergers, das Brüsseler, das Capet-Quartett und das Ungarische (von Waldbauer angeführt), endlich das Léner-Quartett erwähnt werden müßte, auch ist jetzt das Amar-Quartett gar zu kurz fortgekommen. Bei David vermisse ich ein Eingehen auf seine zwar verdienstliche, aber wegen zu großer Freiheit in der Wiedergabe des Originals doch bedenkliche Herausgebertätigkeit. So sympathisch mir sonst die Würdigung Burmesters ist, so hätte ich doch gern gesehen, daß etwas über den Unfug, den er mit seinen kleinen Stücken (Bearbeitungen) angerichtet hat, gesagt worden wäre. Daß den Geigerinnen ein besonderes Kapitel gewidmet ist, finde ich sehr richtig; bei Marie Soldat ist sehr mit Recht auf ihr Damenstreichquartett kurz hingewiesen; dieses ist aber in dem den Streichquartetten gewidmetem Abschnitt nicht erwähnt. Das Buch ist nach den Ländern geordnet, aus denen die einzelnen Geiger stammen, oder wo sie am längsten gewirkt haben. Dem Verfasser pflichte ich bei, daß eine Anordnung nach dem Lehrer immer bedenklich ist, weil die meisten berühmten Geiger verschiedene Lehrer gehabt haben. Sehr zuzustimmen ist ihm in dem, was er über die Bezeichnung Meister sagt; er gibt durchaus keine bloße Geschichte des Virtuosentums in biographischen Abschnitten.

Wilhelm Altmann

BACH-JAHRBUCH 1922. *(19. Jahrgang).* Im Auftrag der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegeben von *Arnold Schering.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Bach-Jahrbücher ist man längst gewohnt, als Sammelstelle alles Neuen und Aufschlußreichen über J. S. Bach anzusehen, seitdem Spittas Bach-Bände vergeblich eine Überarbeitung erwarten ließen. Etwas weniger stattlich im Äußeren und auch weniger reichhaltig ist das neueste Bach-Jahrbuch ausgefallen im Vergleich mit den Bänden, die noch bis in die Kriegszeit das alte Prinzip wahrten. Die Übersicht über die Bach-Aufführungen fehlt diesmal. Vom letzten Bach-Fest in Breslau ist nur die festgottesdienstliche Ansprache des Dr. Jul. Smend darin, des alljährlichen Kirchenredners auf den Bach-Festen. Den Schluß macht eine inhaltvolle Kritik Scherings über W. Werkers Werk über den Fugenbau, das auch von anderer Seite schon nicht ohne Anfechtung blieb. Und in der Mitte des Bach-Buches stehen zwei wertvollste Abhandlungen, Bach nebenbei und Bach, den jungen, im besonderen betreffend. Da schreibt mit großer Sachkenntnis Paul Mies (Köln) über »die Kraft des Themas«. Er wählte als Thema das B-A-C-H. Er zeigt das keimkräftige — abseiten des bloß Motivischen — an der Art dessen, was aus jenen Tönen und ihrer Fortspinnung die Bearbeiter jener Töne gemacht, was sie darin gefunden haben: Bach selbst, der unbekannte Bearbeiter (den viele für Bach halten), Sorge, Christian Bach, Krebs, Albrechtsberger, Rob. Schumann, Georg Schumann, Liszt, Reger (dieser ist sehr reich herangezogen), Rimskij-Korssakoff, Beethoven (Ouvertüre, vgl. Nottebohm), Brahms (Beethoven-Kadenz); nochmals Reger (Sonatine). Er hätte auch Regers Eichendorff-Suite mit einigen Takten hereinziehen können! Was nebenbei bemerkt sei! Wer diese Abhandlung, so gründlich sie sich gibt, verfolgt mit den zitierten Werken vor sich, wird um so größeren Gewinn aus der Arbeit ziehen — obwohl es an Notenbeispielen in dem Artikel schon wimmelt, in einer Studie, die als Beitrag zur Stilkunde von ausgezeichnetem

Werte ist. Reicher noch ist der Aufschluß in dem Artikel »Motivsprache und Stilart des jungen Bach« von Dr. Joh. Müller (Basel), dringender noch die Notwendigkeit, sich beim Lesen die Bach-Bände mit den ausgiebig zitierten Werken vorzunehmen. Auch das Kapitel über die Lukas-Passion, die viele dem Bach (der wenigstens einen Teil kopiert und gebessert hat) zuschreiben, ist aufschlußreich. Namentlich hinsichtlich der Gleichgültigkeit der Motivsprache, dem eigentlich Bachschen Moment, ist die Motivierung beweiskräftig.

Wilhelm Zinne

ADOLF WINDS: *Geschichte der Regie.* Mit 145 Abbildungen auf 90 Tafeln und 6 Skizzen im Text. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Wenn dieses Werk auch nicht für den Musikfreund geschaffen ist, so würde es einer Lücke in unserer Bildung gleichkommen, wenn wir an ihm ohne genauere Kenntnisnahme vorübergingen. Der Verfasser unternimmt es hier zum erstenmal, die Kunst der Regieführung von den Anfängen des antiken Kulttheaters bis auf die heutige Stilbühne in ihren Entwicklungsgängen zu verfolgen. Die Überlegenheit des gesprochenen Dramas gönnt den musikdramatischen Werken eine nur flüchtige Betrachtung, zumal die Oper erst seit dreihundert Jahren bekannt ist, während das Schauspiel schon vor zweieinhalb Jahrtausenden der genießenden Menschheit geschenkt worden ist. Fehlt also eine Spezialbehandlung der Oper, so wird das Windssche Werk dennoch jedem bedeutsam werden, der für die Aufgaben des Opernregisseurs das aufnahmefähige Organ besitzt. Denn die Beziehungen zwischen Schauspiel und Musikdrama sind so handgreiflich enge, der Mechanismus ist so vielfach übereinstimmend, die Wirkung der dekorativen Umwelt, die Macht der Auffassungssuggestion durch den Spielleiter, das Wesen der Beleuchtung und Kostümierung, kurz, das gesamte Regelwerk ist so tief mitbestimmend für die Opernbühne, daß der überwiegende Teil der Windsschen Ausführungen historischer wie angewandt-praktischer Natur für die Inszenierungskunst des musikalischen Dramas als mitgedacht erachtet werden darf. Die Probleme, die der Opernregisseur zu lösen hat, erweisen sich als die schwierigeren, denn er muß, will er seiner Mission vollauf genügen, ein durchgebildeter Musiker sein, besteht doch seine künstlerische Arbeit vornehmlich darin, aus der Musik des darzustellenden Werkes heraus inszenatorische Ideen abzuleiten. Er hat gleichsam die innere Regie, die die Musik bestimmt, mit der äußeren, die aus dem Handlungsablauf gewonnen wird, zu verschmelzen. An der alten Arienoper ist es zu spüren, wie oft die obersten Gesetze der Regieaufgaben mißhandelt werden. Es bliebe zu wünschen, daß sich eine geeignete Kraft fände, die dem Windsschen Buch über die Schauspielregie ein Schwesternwerk für die Oper schenkte, ebenso klar im Aufbau, ebenso durchsichtig in der Darstellung, ebenso vorbildlich in der feinen kritischen Behandlung, ebenso anschaulich in den praktischen Anleitungen und ebenso reich geschmückt mit einer imponierenden Reihe von Bildern, die von den ersten musikdramatischen Versuchen auf der italienischen Bühne über Händel, Gluck, Mozart, Weber, Marschner, Wagner, Strauß, Schreker zu den Ansprüchen führt, die die jüngsten Bühnenkomponisten vom Spielleiter fordern. *Richard Wanderer*

OTTO VRIESLANDER: *Philipp Emanuel Bach.* Verlag: R. Piper, München 1923.

Vrieslanders Verdienste um Ph. Emanuel Bach, der ihm besonders gemäß ist und am Herzen liegt, bestehen im schriftstellerischen Wirken, in Neuausgaben und in künstlerischen Vorführungen. Sein neuestes Buch faßt alles zusammen und gibt, unterstützt von prachtvollem Bildschmuck, von Notenbeilage, Faksimile, Notenbeispielen, eine quellenkundige Zeichnung von Bachs Leben, eine begeisterte, doch zugleich besonnen abwägende Beurteilung der Werke und eine Würdigung des berühmten »Versuchs«. Schöpferisch zeigt er Bach in der Klaviermusik und im Lied. Verzeichnisse sind beigegeben, doch kein Namensverzeichnis. Nicht um geschichtliche Ausgrabung ist es dem Verfasser zu tun; er redet von Ph. Em. Bach als einem Genie, das ewig lebendig zu ihm und zu jedem spreche, der nach Musik verlange. Diesen Großen voll zu verstehen und wahrhaft zu genießen gelte es, gewisse Entwicklungen des folgenden Jahrhunderts wegzudenken.

Gerne täten wir so, wenn es uns erlaubt wäre, nach erkaufter Wertschätzung des Älteren auch wieder bei Wagner heimisch zu sein. Allein hiegegen wendet sich Vrieslander bestimmt, indem er sich auf den »größten« heutigen Theoretiker, nämlich Schenker, beruft. Dieses Entweder-Oder wandeln wir in ein »Sowohl-Als auch«. Am guten Willen der

Gegenwart, sich Philipp Emanuels zu bemächtigen, fehlt es gewiß nicht, und dankbar wäre sie, sachlich belehrt und in sein Heiligtum geführt zu werden. Wenn der Verfasser auf jeden besonderen Zug des Unterschiedes und Abstandes zwischen Einst und Jetzt aufmerksam machen kann, warum geduldet er sich nicht, bis sich die Wahrheit unsere Zustimmung erzwingt? Wozu die Ausbrüche gegen Riemann, gegen die Denkmäler, gegen Bülow und Liszt, Wagner und Wolf? Gesprächsweise mag einer poltern. Schriftlich ist es geschmacklos, wie die fremdwortgespickte Sprache (maniak, bourgeois, medioker usf.). Der Verzicht auf Gehässigkeiten hätte dem Buch einen stattlichen Raum zur Belehrung erspart. Wie verhält es sich z. B. mit den Änderungen in des Vaters Chorälen? Was Schenker betrifft: er ist doch nicht unfehlbar, so wenig als Riemann, und es gibt auch andere Theoretiker wie Halm, Kurth, Lorenz. Ist es nötig, Meisterwerke zu verneinen, um im 18. Jahrhundert zu leben? Müssen wir etwa glauben, Laune und Lustigkeit sei für ein Finale die einzige Möglichkeit? Wir fürchten, manche Angriffe, die Vrieslander gegen die Geschichtler richtet, ließen sich gegen ihn selber zuspitzen, so einleuchtend übrigens sein Grundgedanke ist, daß wir zuviel den Einflüssen nachgehen, daß die geniale Persönlichkeit mehr gibt als die Summe gehabter Eindrücke. *Karl Grunsky*

ADOLF WEISSMANN: *Die Musik in der Weltkrise.* (Zweite, erweiterte Auflage.) Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Dies Buch, das in seiner ganzen Darstellungsart fast ebenso bunt schillert wie das zeitgenössische Schaffen selbst, und das trotzdem in seinen Erkenntnissen alles sicher zusammenfaßt, hat größtenteils die alte Fassung beibehalten. Seltsamerweise führt Heinrich Kaspar Schmid noch immer den falschen Vornamen, im Schönberg-Kapitel sind die neuen Ereignisse übergangen. Wesentliche Umarbeitung hat das Kapitel »Die Weltmusik« erfahren. Hier ist die Anordnung des Stoffes durch die Einteilung nach verschiedenen Ländern übersichtlicher und klarer geworden. Manches Urteil ist durch die Fort- und Rückentwicklung des Komponisten revidiert worden, frühere Namen, die nicht hielten, was sie versprachen, sind verschwunden, neue, an die sich Hoffnungen knüpfen, tauchen auf. Völlig neu eingeschaltet ist der Abschnitt über Strawinskij, der sich folgerichtig dem seines Antipoden Schönberg anschließt. In diesem Russen erblickt Weißmann den energischsten Vertreter des Unromantischen und zugleich, »in gewissem Sinne den einzigen wahrhaft schöpferischen Menschen der Gegenwart«, der »die Kraft zur Tat gefunden hat«. Das zusammenfassende Urteil lautet: »Das bisherige Lebenswerk des in der Blüte Stehenden unterscheidet sich von allem, was ringsum geschaffen wird, dadurch, daß das Experiment überwunden, das mit jedem neuen Werk auftauchende Problem auch wirklich gelöst wird: man entdeckt wohl Einseitigkeit, aber keine Halbheit an ihm. Primitivität und Raffinement haben in keinem lebenden Musiker sich ähnlich durchdrungen . . . Wie weit seine Kraftquellen reichen, und ob der neue Klassizismus ihn ebenso stark finden wird wie seine frühere Musik: diese Frage ist noch nicht zu beantworten, denn auch seine Grenzen sind erkennbar.« *Carl Heinzen*

HANS JOACHIM MOSER: *Geschichte der deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart* (Geschichte der deutschen Musik. Bd. 2, Halbbd. 2). Verlag: J. G. Cottasche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1924.

Schneller, als vielleicht zu erwarten war, hat Moser den letzten Band seiner »Geschichte der deutschen Musik« vorgelegt. Mit dem Abschluß des Gesamtwerkes bringt dieser zugleich die innere Rechtfertigung seiner tragenden Idee, die natürlich von gewissen Kreisen — das durfte man voraussehen — als »deutschnational« und »chauvinistisch« angegriffen worden ist. Nun hat der Glaube an die Schöpferkraft einer nicht chauvinistisch abgeschlossenen, aber im eigenen Volkstum verwurzelten deutschen Musik auch auf dem heißen Boden der Gegenwart seine Feuerprobe bestanden. Das Bild, das Moser hier etwa von der zeitgenössischen musikalischen Jugendbewegung zeichnet, gibt ganz neue Ausblicke. Herzerquickend ist die Ehrlichkeit, mit der alles Unechte und Kulturfeindliche im heutigen Musikleben eingeschätzt wird, vor allem der berechtigte Furor teutonicus gegen die Vernegerung unserer Tänze und die Verödung des Schlagers. Eine mit soviel Weitblick gegebene Orientierung, wie sie das Kapitel »Die Gliederung des deutschen Musiklebens« bringt, wird man nicht leicht wiederfinden. Immer geht die glänzende und so ungemein lebensvolle Darstellung darauf aus, das reiche gesammelte Tatsachenmaterial synthetisch auszuwerten, und so begegnet

man oft bis in die entlegensten Anmerkungen hinein einer Fülle geistreicher Kombinationen und Anregungen. Wie in den früheren Bänden erfährt auch hier mancher zu Unrecht vergessene Kleinmeister seine Ehrenrettung, z. B. Silcher und Kiel. Die grundsätzliche völkische Einstellung des Werkes fördert in den Komponistenbildern, so bei Schumann, Mendelssohn und Liszt, mancherlei neue Einzelzüge zutage und gibt vielfach eigenartige Gesichtspunkte. Daß nicht alles voll überzeugen kann, spricht keineswegs gegen die Brauchbarkeit der Methode. Das Gesamturteil über Mahler (S. 402) mag zu scharf ausgefallen sein, und die Auffassung seines Verhältnisses zum Programm (S. 406) bedarf unbedingt einer Revision auf Grund der jetzt vorliegenden Mahler-Briefe. Es ist klar, daß die Darstellung der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit noch nicht die Reife und Ausgeglichenheit aufweisen kann, die dem Historiker für das Geschichte Gewordene zu Gebote steht. Hier werden spätere Auflagen sichten müssen. Die subjektive Einstellung des Verfassers zu seinem Stoff, so verständlich sie gerade bei einem so temperamentvollen Künstler und Gelehrten ist, muß sich einiges Abschleifen gefallen lassen. Es mag vielleicht noch hingehen, daß für den Sänger und Geiger Moser Persönlichkeiten wie Löwe, Spohr und sein eigener Pate Joachim etwas über Gebühr in den Vordergrund rücken. Aber auch von Halle aus hätte die Charakteristik des jüngsten musikalischen Rheinlands doch besser gelingen müssen (S. 371). Ferner verdiente die Organisation der katholischen Kirchenmusik (S. 487) ein wenig liebevollere Beachtung. Große Dienste leistete bei der Gruppierung unzähliger Komponistennamen die von E. Wechßler kürzlich befürwortete »Abfolge nach Altersgemeinschaften«. Natürlich gibt es da künftig noch manches nachzuholen. Am meisten wundert mich die reichlich rasche Abfertigung eines Meisters von so deutschem Gepräge wie J. Haas (S. 456).

Einem Werk, das wie dieses mit den künftigen Auflagen von innen her wachsen muß, glaubt der Referent mit rechtzeitigem Hinweis auf offenkundige Irrtümer am besten dienen zu können. Im Schubert-Kapitel hat sich der zu vertrauensselige Anschluß an Dahms' Buch gleich gerächt: Die Quartette Werk 125 sind nicht 1818, sondern 1813 und 1816 (oder 1817) anzusetzen, das d-moll-Quartett 1824 (nicht 1826). Die angebliche Schwärmerei Schuberts für Karoline (S. 55) kann ich nicht sehr ernst nehmen. Daß die Lisztsche Bearbeitung das Original der »Wandererfantasie« »fast verdrängt« habe, wird man doch wohl nicht behaupten können. Zu den freigebigen Literaturzitaten ist allgemein zu sagen, daß sie durchweg in den Titelangaben zu sparsam sind. Das erleichtert den Weg zu den Büchern und Neudrucken nicht. Noch einige Ergänzungsvorschläge für die Anmerkungen: Zu Beethovens Werk 18 die Veröffentlichung der ersten Fassung durch J. Wedig 1922 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses 2), zur Schubert-Literatur S. 44 der unumgängliche Artikel »Schubert« in Groves Dictionary of Music and musicians, Bd. 4, 1908, zu S. 287[2] die Singerschen vierhändigen Auszüge zu Bruckners Sinfonien, zu S. 466[4] die Arbeit von K. Steven über Breidenstein (Köln 1924). Die Zeitschrift »Der Wächter« (S. 533[1]) erscheint in München (nicht Köln).

Alles in allem darf über den engeren Fachkreis hinaus die Welt der deutschen Gebildeten Moser für seine Leistung dankbar sein. Aus ihr lernen wir die deutsche Musik der Vergangenheit als einen Nationalbesitz kennen, um den uns andere getrost beneiden können.

Willi Kahl

ERNST BÜCKEN: *Der heroische Stil in der Oper.* Stilkritische Studien des fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, Bd. 1. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig 1924.

Der geschätzte Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Köln erweist seine reichen Kenntnisse und gediegene Darstellungsweise an einem Sonderkapitel der gesamten Operngeschichte: er fragt nach den Mitteln zur Wiedergabe des Heldischen schlechthin. Wenn mir trotz unbestreitbarer Vorzüge dieses Buch nicht ganz ebenso gelungen scheint wie andere Arbeiten desselben Verfassers, so dürfte der Grund in der nicht ganz glücklichen Wahl des Themas liegen; kommt doch eigentlich trotz aller großen, darauf verwandten Mühe nichts wesentlich Neues dabei »heraus«, als daß gewisse Fanfaren und martialische Rhythmen nach Maßgabe des jeweils wechselnden Zeitstils immer wieder zur Verwendung gelangt sind. Hat sich Bücken in manchen Kapiteln notgedrungen meist auf sekundäre Quellen stützen müssen, so sind in anderen Abschnitten (Conservatoire-Meister um 1800, ältere deutsche Oper bis Teleman) die von ihm erstmals dargebotenen Notenbeispiele entschiedener Neuge-

winn. Aber z. B. derjenige Meister, der die ganze friderizianische Heroik am pomphaftesten verkörpert — Karl Heinrich Graun — fehlt überhaupt. Gleichwohl füllt die Arbeit in manchem Betracht dankenswert Lücken und wird den Opernfreunden eine anregende Helferin bei historischen Studien sein.

Hans Joachim Moser

SILVESTRO GANASSI: *Regola Rubertina.* Hrsg. von *Max Schneider.* Dritte Veröffentlichung der Tafelwerke des fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

In zwei Mappenbänden von vorbildlicher Ausstattung legt der ausgezeichnete Breslauer Hochschullehrer, der die alte Aufführungspraxis seit langem zu seinem Lieblingsgebiet erkoren, den Musikwissenschaftlern wie den Bibliophilen einen photographischen Neudruck von besonderer Tragweite vor. 1542/43 veröffentlichte Ganassi aus dem venezianischen Städtchen Fontego (daher seine Flötenschule vom Vorjahr »La Fontegara«) zu Ehren des Politikers Roberto Strozzi (daher »Rubertina«) eine Gamben- und Bratschenschule, von der nur noch vollständige Exemplare in Bologna und Florenz, der zweite Teil in Wolfenbüttel und ein nach diesen ergänztes Stück in Brüssel erhalten geblieben sind. Das mit wichtigen Holzschnitten geschmückte Werk führt uns mit großer Ausführlichkeit und pädagogischem Geschick bildhaft in die Geburtsjahre der Violine und ist für uns besonders wegen der vielerlei Angaben zur Aufführungspraxis in Gomberts, Willaerts und Zarlinos Umgebung unschätzbar. Die erstaunlich fortgeschrittenen Angaben des Verfassers zur Gambenvirtuosität (pizzicato, flautato, sul ponticello, freie Lagenwechsel, staccato usw.) habe ich bereits in der »Vorgeschichte« zur »Geschichte des Violinspiels« von Andr. Moser ausführlich behandelt, eine Auswahl der überraschend schwierigen Gambenstücke hat Schneider unlängst an anderer Stelle aus der Tabulatur übertragen, ein Gesangswerk mit Gambenbegleitung in der Kretzschmar-Festschrift. Hoffen wir, daß der Herausgeber die im Vorwort des Neudrucks versprochene, allgemeine Würdigung bald nachliefert — niemand ist besser dafür beglaubigt als er.

Hans Joachim Moser

KARL DANZFUSS: *Die Gefühlsbetonung einiger unanalysierter Zweiklänge, Zweitonfolgen, Akkorde und Akkordfolgen bei Erwachsenen und Kindern.* Verlag: Hermann Beyer und Söhne, Langensalza.

In der Sammelreihe: »Friedrich Manns Pädagogisches Magazin« ist diese Arbeit aus der experimentellen Ästhetik bei der Spärlichkeit des vorliegenden Materials nicht ohne Bedeutung. Aber auch für verwandte Gebiete, vor allem für die Musikkunst und Musikpädagogik, ergeben sich mancherlei Hinweise, Bestätigungen oder Verneinungen. Wie schon der Titel sagt, ist allerdings eine festgelegte Einstellung zum Klang als Gefühlserreger notwendig und es scheidet somit das nach anderer Richtung zielende primäre Element »Rhythmus«, oder sagen wir einmal: die Kunstauffassung, die mit dem Bewegungsablauf und Spieltrieb in enger Bindung steht, aus. So sehr ich der grundsätzlichen Wichtigkeit der Danzfußschen Arbeit zustimme, kann ich doch nicht an einzelnem, etwas leicht hingeworfenem, vorübergehen. Was z. B. (Seite 13) über »musikalische Begabung« gesagt wird, ist nicht erschöpfend. Es handelt sich hier wirklich nicht um Feststellung des Vermögens, zu »genießen« und zu »verstehen« — Musik als Kunst darf nicht Sache der Unterhaltung oder des reflektierenden Intellekts sein. Und es zeigt sich doch, wie selbst — ganz abgesehen davon, daß die »Begabung« allseitig wissenschaftlich zu »ersuchen« ist — in so engem Kreis rhythmische Funktionen nicht entbehrt werden können. Auch sollte meines Erachtens die Klangquelle von mehreren Seiten her, d. h. unter Benützung physiologisch-phonetisch verschiedenartiger Erzeuger (derselben Intervalle usw.) offengelegt werden. Wenn Danzfuß über die »große Bevorzugung der Konsonanzen in unserer volkstümlichen Musik« sagt, daß sie zu ihrer wachsenden Wertschätzung beitrage (»im Schulgesangunterricht treten die Terzen in den Vordergrund. Daher büßt die Quinte bald an Wohlgefälligkeit ein«), so muß dem scharf widersprochen werden. Schon die Betrachtung des stilistischen Elements im Volkslied hätte zu folgender Erkenntnis führen müssen: nur das neuere Volkslied birgt in der Melodie fast alle ausdruckgebenden Kräfte und bedarf kaum der harmonischen Stütze. Ist das Volkslied gar von vaterländischer, religiöser oder eng heimatlicher *Idee* getragen, so tritt eben die Kraft dieser Idee *vor* die Musik; dann singe man ausschließlich einstimmig (»Wacht am Rhein«, »Stille Nacht« u. a.). Kommt aber, wie z. B. beim geselligerweise fundierten Männerchor Silchers, der Chorsatz hinzu, bzw. handelt es sich um Übertragung

für Schulzwecke, so kann man der Hornquinte (vgl. »An der Saale«) in der volkstümlichen Musik gar nicht entbehren. Wo sie in Schulliederbüchern ausgeschaltet wird, indem z. B. bei der Dominantdarstellung als Unterstimme die kleine Terz (Leiteton!) gewählt ist, handelt es sich in den meisten Fällen um direkt fehlerhafte Sätze (vgl. Harmonisation der Durtonleiter!). Was über die Minderbevorzugung der Molltonarten gesagt wird, ist teils in Rasseeigentümlichkeiten begründet, teils allein historisch leicht zu widerlegen. Im übrigen: allein das alte Volkslied, wie auch die Zweckgesänge (Wiegen-, Marsch-, Tanzlieder) fordern den polyphonen Satz, sei es, daß er das Spielerische hervorkehrt oder den Zweckrhythmus unterstreicht. Es kann sich (S. 59) daher gar nicht darum handeln, daß die mehrstimmige Musik im Leben der Kinder angeblich »noch eine zu geringe Rolle« spielt; jedenfalls ist hier der zu fordernde Zustand keine »Schülerfrage«. Die Vorliebe der Kinder für die Terz (im Gegensatz zur großen Sekund) ist auf akustische Ursachen (Ober-, Untertonreihe!) zurückzuführen. Die Assoziation »Hänschen klein« (S. 68) ist daher nicht primär, sondern sekundär. Die Bevorzugung der kleineren Intervalle bei Kindern ist assoziativ motorisch (manuell) und visuell mitbedingt. Bei der Zahl der aufnahmefähigen Töne (S. 75) müssen vorliegende Ergebnisse experimenteller Beobachtungen mitberücksichtigt werden. Recht anfechtbar ist die angeblich spekulativ durch Palestrina besorgte Lagerung der konsonanten Akkorde (Stilprinzip?). Jedenfalls geht es nicht an, linear horizontal mit harmonisch vertikal zu verwechseln bzw. zu vergleichen. Die »modernste Richtung« in der Musik zielt nicht nach dem Gestern der gefühlsmäßig reflektierenden Harmonik, sondern zurück in die musikalische Gotik des Mittelalters!

Im übrigen: ich empfehle die Schrift allen Musikern, insonderheit den Musikerziehern! Sie regt zur Besinnung auf Bringendes und Bedingendes an. *Heinrich Werlé*

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED. Ausgewählt und erläutert von *Julius Sahr*; neubearbeitet von *Paul Sartori*. (Sammlung Göschen, zwei Bändchen.) Verlag: Walter de Gruyter, Berlin-Leipzig.

Das vorliegende Werkchen erscheint bereits in vierter Auflage. Es ist gegen seine erste Gestalt um eine stattliche Anzahl von Liedern vermehrt und erscheint jetzt in zwei Teilen. Wichtig ist besonders, daß eine lange Reihe von Melodien neu aufgenommen wurde und daß diese gleich dem Text eingefügt, nicht mehr nur als Anhang beigegeben wurden. Das Ganze fußt auf einer eingehenden Kenntnis der einschlägigen Fachliteratur. Die Einleitung behandelt in kurzer, knapper, aber faßlicher Form die beim Volkslied auftauchenden mannigfachen Fragen. Vermissen könnte man den Hinweis darauf, daß sich doch in der heutigen Jugendbewegung mancherlei Ansätze zu einem neuen Volkslied finden. Zu bedauern ist, daß die Frage der Melodienbearbeitung in alter und neuer Zeit, sowie das Thema der musikalisch-agogischen Modifikation nicht wenigstens kurz gestreift sind. Wie überhaupt das Werk mit seinen zahlreichen sorgsamen Textanmerkungen mehr den trefflichen Germanisten, aber zu wenig den Musiker verrät. In der Hand dessen, der Erck, Böhme oder Liliencron nicht zu täglicher Benutzung bereit haben kann, ist es immer eine gut brauchbare und schätzenswerte Stoffquelle.

Siegfried Günther

ALBERT GREINER: *Die Augsburger Singschule in ihrem inneren und äußeren Ausbau.* Verlag: J. P. Himmer, Augsburg 1924.

FRITZ JÖDE: *Musikschulen für Jugend und Volk.* Verlag: Zwißler, Wolfenbüttel.

Zwei grundverschiedene Schriften. Greiner gibt einen bis ins kleinste sorgfältigen Bericht über das Entstehen und die Schicksale der Augsburger Singschule. Von der Frequenztabelle bis zu den amtlichen Formularen ist alles lückenlos bedacht. Für den, der selbst eine solche Einrichtung zu schaffen, auszubauen oder zu leiten hat, eine Anregung zugunsten des Verwaltungstechnischen, zugunsten der vielen, scheinbar oft nebensächlichen kleinen Maßnahmen alltäglicher Natur. Darüber hinaus viel mehr: treffliche Gedanken über Wesen und Werk, innere Bedingtheiten der Einrichtung selbst. Ein reicher Schatz an Erfahrungen.

Mehr als eine bloße Singschule will Jöde: eine Musikschule. Deren Notwendigkeit, deren Verankerung im jetzigen Sein deckt er da auf, untersucht die Voraussetzungen und breitet Pläne zur Durchführung aus. Daß diese nicht Phantome bleiben, beweist er ja praktisch in seiner Charlottenburger Arbeit, die unter allerdings idealen Voraussetzungen das in dem Buch Gesagte in die Tat umsetzt. — Für den, der sich mit der Frage einer über die Schule hinausreichenden Musikerziehung des Volkes

befaßt, werden beide Schriften eine reiche Quelle der Anregung. Sie ergänzen einander trefflich. *Siegfried Günther*

MUSIKALIEN

TONMEISTERAUSGABEN. Verlag: Ullstein, Berlin.

Der Verlag möchte diese neue Sammlung, von der bereits eine stattliche Anzahl Hefte — jedes ein Opus einschließend — vorliegt, als Mustersammlung für Unterricht und Vortrag gewertet sehen. Mir liegen Werke von Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn und Schubert vor; zumeist Klaviersonaten. Es ist nicht die Wohlfeilheit allein, die dem Unternehmen die Beachtung der pianistenden Welt zuwenden wird. Alle Hefte in gelbem, gleichmäßigen Umschlag und mit fester Heftung weisen ein weiches, doch widerstandsfähiges Papier und Klarheit im Typographischen auf. Die Namen der Redaktoren sind es hauptsächlich, die die Aufmerksamkeit hinsichtlich ihres Ergebnisses beanspruchen. Die Beethoven-Reihe hat Arthur Schnabel »herausgegeben«; für Mozart zeichnet Karl Friedberg, für Haydn James Kwast, für Mendelssohn Mayer-Mahr, für Schubert Conrad Ansorge. Die Auffassung dieser Beglaubigten kennen zu lernen, ist in den einzelnen Nummern unterschiedlich geglückt. Am meisten Eigenprägung verraten Schnabels Beethoven-Redaktionen und die Ansorgeschen zugunsten Schuberts. Die große Sorgsamkeit und im besonderen die Vorzüge, die auf eine gewissenhafte Darstellung im Sinne des Autors ausgehen, hat früher die Duo-Sonatenausgabe von Schnabel-Flesch erhärtet. Hinter das Besondere der Schnabelschen Beethoven-Darlegung zu kommen, wird die »Tonmeister«-Beethoven-Ausgabe manchen Fingerzeig geben. Ausführlichkeiten — die zahlreichen Fußnoten namentlich des Bülowschen Beethoven fehlen hier. An Pedalisierungshinweisen, Akzenten, Anschlagsarten, die auf Hinweise sich stützen, ist dagegen kein Mangel; am wenigsten an Fingersätzen. Überlegung und Geschmack (aus Respekt) haben die Phrasierung in sorgsamster Art geregelt und so manche Flüchtigkeiten und Bedenkenlosigkeiten alter Ausgaben überholt. Metromische Angaben sind im Laufe der Sätze mehrfach anzutreffen. Sie haben allemal Sinn und suchen zu deuten. Am auffallendsten: Schnabels Fingersätze. Keineswegs immer die bequemsten. Aber das Prinzip entschleiert sich leicht: die Umgehung zu häufigen Pedalgebrauchs und die Definierung des musikalischen Ausdrucks und gewisser Anschlagsbesonderheiten, die ja Schnabels Eigenart und Vorzug ausmachen. Zusätze im Sinne des Vortrags (außer am Phrasierungsprinzip) sind immer eingeklammert. Da, wo sich der Zusatz (gradevole, veemente oder derartiges) auf den thematischen Sinn bezieht, fehlen leider die Klammern! Für die Zukunft empfehle ich eine peinliche Korrektur des Notentextes. Da steht z. B. Seite 8 (Zeile 6) der »Pathétique« ein B statt As! Eine Folge zweier Quartsextakkorde (bei Gegenbewegung), die störend wirkt! Ansorges Schubert-Reihe verrät den Poeten im Redaktor. Zeitmaß, Phrasendeutung, Fingersatz — sie verraten den Denker, der musikalische Rechte und Pflichten kennt und auch zu trennen weiß. Baßverdoppelungen stören nicht gerade, aber die Absicht, die Wandererphantasie wesentlich zu erleichtern (durch »ossia«-Notierungen!), bedeutet doch kaum etwas anderes, als das kraftprangende Stück bequemen Absichten zu überantworten. Also: wer den letzten Teil der Phantasie nicht bezwingen kann, der ignoriere besser Schubert und Ansorge, der allerdings meint, mit solcher Handlangerei die Übersicht des »Aufbaus« zu fördern. Zusätze wie bei Mahr über Mendelssohns »Seriöse« Variationen, denen er eine Wertbestimmung anhängt, scheinen gänzlich überflüssig. Kwast und Friedberg — gewissenhaft im Einzelnen und Kleinsten — lassen die Meister vorwalten. Beide reden wenig! Und wissen doch zu bilden. *Wilhelm Zinne*

MODEST MUSSORGSKIJ: *1. »Années de Jeunesse«, Lieder aus der Jugendzeit (von 1857 bis 1866). 2. Gesamtausgabe der Klavierwerke,* daraus auch einzeln: *»Bilder einer Ausstellung«* und *»Nachgelassene Werke für Klavier«*. Herausgegeben von Karatygin. Verlag: Bessel bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man muß dem rührigen russischen Verlag Bessel (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) Dank wissen, daß er immer mehr bestrebt ist, neue Werke Mussorgskijs aufzustöbern und schließlich alles in einer Gesamtausgabe zu vereinigen. Nur auf diese Weise wird es allmählich möglich, eine Übersicht über die in der ganzen Welt zerstreuten Kompositionen des großen Russen zu gewinnen. So erscheint jetzt zum erstenmal ein Manuskript Mussorgskijs im Druck, betitelt: »Lieder aus der Jugendzeit« (1857—1866), das aus der Sammlung Malherbe kürzlich in die Bibliothek des Kon-

servatoriums in Paris gelangte. Es handelt sich um 17 Lieder ungleichen Wertes, wie das bei solchen Erstlingsarbeiten nicht anders zu erwarten ist. Aber sie geben ein anschauliches Bild über die damalige Kompositionsweise des Künstlers. Und es befinden sich darunter auch schon einige Meisterwerke, die den ganzen späteren Mussorgskij bereits aufdecken. So die Lieder: »*Kallistrat*« und »*Sternlein, sag, wo bist du*«, die in Einzelausgaben allerdings auch schon früher bekannt waren. Dann »*Gebet*« (Gedicht von Lermontoff) und zwei frühe Fassungen der Ballade »*Saul*« und der Improvisation »*Die Nacht*«. Letztere zeigt in ihrem Mittelsatz, daß Mussorgskij schon 1864 als Fünfundzwanzigjähriger impressionistische Helldunkelakkorde verwendete. Eine Quelle, an der 30 Jahre später Debussy geschöpft hat. Den Beschluß dieser Sammlung macht ein wenig bedeutendes, italienisierendes Fragment aus der unvollendeten Oper »Salambo«, das merkwürdigerweise Anklänge an die 6 Jahre später geschriebene »Aida« von Verdi aufweist.

Unter den Klavierkompositionen nehmen die bekannten »*Bilder einer Ausstellung*« weitaus die erste Stellung ein. Dieses russische Gegenstück zu Schumanns »Carneval« dürfte überhaupt das wertvollste Klavieropus sein, das die Russen bisher hervorgebracht haben. Auch »*Souvenir d'enfance*« Nr. 1 und 2, das »*Intermezzo*« in h-moll und »*Ein Kinderscherz*« ragen hervor und entsprechen Schumanns kleinen Klavierdichtungen. Man sollte sie an Klavierabenden berücksichtigen und nicht nur immer die »Bilder einer Ausstellung« spielen. Aus Mussorgskijs letzter Schaffensperiode stammen sechs kleinere Stücke mit verschiedenen Titeln, von denen die meisten wahrscheinlich 1879 während einer Reise in Südrußland entstanden. Sie sind nicht gleichmäßig geraten. Doch dürften »*Méditation*«, die an das Vorspiel zum letzten Akt in »Chowanschtschina« erinnert, »*La Couturière*« und »*Im Dorf*« den Pianisten eine willkommene Bereicherung ihrer Programme bieten. Wie würde Gieseking so etwas spielen! *Kurt v. Wolfurt*

JOHANN MATTHIAS HAUER: *Klavierstücke op. 25.* Mit Überschriften nach Worten von *Friedrich Hölderlin.* Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.

JOHANN MATTHIAS HAUER: *Fünf Stücke für Quartett op. 30.* Verlag: Derselbe.

JOHANN MATTHIAS HAUER: *Vier Stücke für Violine und Klavier.* Verlag: Derselbe.

JOHANN MATTHIAS HAUER: *Quintett für Klarinette, Violine, Bratsche, Cello und Klavier.* Verlag: Derselbe.

Der Konsequenteste aus der geistigen Umgebung Schönbergs (trotz des Gegensatzes und der Gegensatzlosigkeit der Sprache) ist Hauer. Er erkennt nur Musik an sich an, wie Kandinsky Farbe. Er lebt für die Figuration und ihre Entkörperung, für das Abstrakte der Musik. Homophonie, horizontale Monodie ist das Wesentliche. Das Melos der zwölf temperierten Töne ist für ihn, wie er sagt, der *Inhalt* der Musik; Rhythmus, Harmonik und Polyphonie ist bereits sekundärer Formbegriff. Daher fehlen Taktbezeichnungen und die Hinweise auf Tempo und Dynamik. Man spielt die Musik und wird ganz bescheiden und begnügt sich schließlich mit der Hauerschen Bemerkung, daß es 479 001 600 Melosmöglichkeiten gibt. Unstilhaft finde ich daher die literarischen Überschriften bei den Klavierstücken, ebenso die Worte »Ausdrucksvoll bewegt« in den Quartettkompositionen, das Quintett ist musikgewordene Hauersche Theorie. Man überzeuge sich doch und musiziere diese Begriffe.

JOHANN LUDWIG TREPULKA: *Klavierstücke op. 2.* Mit Überschriften nach Worten von *Nikolaus Lenau.* Verlag: Schlesinger-Haslinger, Berlin.

Man vergleiche den Titel der Hauerschen Klavierkompositionen und man begreift die Dreiteiligkeit des Komponistennamens. Johann Ludwig Trepulka, gehe hin und studiere Dorfmusik! *Erich Steinhard*

PAUL JUON: *op. 78 Sonate für Flöte und Klavier.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Wer den Standpunkt vertritt, daß eine Sonate für Flöte und Klavier in erster Linie für den Hausgebrauch bestimmt sein muß, der wird diese für beide Instrumente recht schwierige, in der Harmonik sehr kühne, oft eigenwillige Sonate ablehnen. Sie gehört nur in den Konzertsaal. Hier wird der langsame Mittelsatz sicherlich einen sehr starken Eindruck hinterlassen, der Schlußsatz wahrscheinlich mehr gefallen als der in der Harmonik oft gar zu harte erste Satz. Juon ist durchaus ein eigener, der etwas zu sagen hat, doch er wird immer mehr Eigenbrötler, nähert sich zu sehr der atonalen Richtung und steht in bezug auf Wechsel des Rhythmus und Takts seinem ursprünglichen Landsmann Strawinskij nicht

nach: diesem ist er jedenfalls in der Stärke der melodischen Erfindung überlegen. Wie dieser packt er gewaltig, um aber auch bald wieder heftig abzustoßen. Es ist leider der durchaus auf die Eigenart des Instruments zugeschnittenen Flötenstimme kein Ersatz für die Violine beigelegt: so wie die Flötenstimme vorliegt, läßt sie sich nicht ohne weiteres für Violine ausführen. *Wilhelm Altmann*

THEODOR BLUMER: *op. 52 Quintett für Blasinstrumente.* Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Schon mehrfach hat der Komponist die Kammermusik für Blasinstrumente bereichert. Auch dieses Quintett, das wieder seine genaue Kenntnis der Ausnutzungsfähigkeit der Instrumente zeigt und namentlich dem Horn sehr dankbare Aufgaben stellt, hat allen Anspruch auf Beachtung. Merkwürdigerweise steht der Schlußsatz nicht wie der erste in B, sondern in Es bzw. es. In diesem ist namentlich das erste sehr frische Thema eine erfreuliche Eingebung, doch auch das Gesangsthema ist eindrucksvoll. Reiches Figurenwerk gibt dem Satz virtuoses Gepräge, ohne daß der Kammermusikstil aufgegeben ist. Es herrscht auch in der rhythmisch keineswegs leichten Romanze vor, bei der die Stimmführung sehr geschickt und wirkungsvoll, die Melodik ansprechend ist. Der intermezzoartige dritte Satz hat einen gefälligen Hauptteil im Dreivierteltakt und einen lebhaften, durch sein Figurenspiel und seine Rhythmik bemerkenswerten Mittelteil im Zweivierteltakt. Das kraftvolle Finale zeichnet sich durch einen besonders schönen gesangreichen Teil aus und weist eine recht wirkungsvolle Koda auf. *Wilhelm Altmann*

RHENÉ-BATON: *op. 31 Trio p. Piano, Violon et Violoncelle.* Verlag: A. Durand et fils, Paris.

Wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß durch die ausgiebige Benutzung eines an sich einfachen Hauptthemas in allen drei Sätzen und die Bevorzugung von Quinten und Sextvorhalten, sowie infolge des häufigen Einklangs der Streichinstrumente eine gewisse Eintönigkeit in dieses Trio gekommen ist, so verdient es doch nähere Beschäftigung und Beachtung im Konzertsaale; es enthält sehr viele Feinheiten in der Harmonik, auch in der Rhythmik und bringt auch große melodische Schönheiten, die sehr geschickt dem Hauptthema abgewonnen werden. Zu diesem tritt in dem als Divertimento bezeichneten zweiten Satz ein altes bretonisches Volkslied. Als geistiger Verwandter Ravels ist Rhené-Baton wohl anzusehen, doch ist ihm Selbständigkeit keineswegs abzusprechen. Während der erste Satz, der, wie auch der dritte, mit 4 b notiert ist, aber in c-moll beginnt und schließt (alte Kirchentonart nachgeahmt), durch seinen in der Hauptsache intimen Charakter sich in erster Linie an musikalische Feinschmecker wendet, wird der zweite und dritte, die auch frischer sich geben, von vornherein auch bei einem größeren Publikum einschlagen. Der häufige Takt- und Zeitmaßwechsel wird geübten Ensemblespielern viel Freude bereiten. Im Gegensatz zu dem Gestammel, das uns mancher junge Atonalist neuerdings vorsetzt, kann dieses Trio als hochpoetische Tonschöpfung bezeichnet werden.

Wilhelm Altmann

CARL EHRENBERG: *op. 20 Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Auf dieses Werk seien alle Quartettvereinigungen, vor allem die konzertierenden, hingewiesen; es lohnt in hohem Grade näherer Beschäftigung. In glücklichster Weise verbindet es modernes Empfinden, moderne Harmonik und Rhythmik mit feinstem Verständnis für die von den Klassikern überkommene formale Architektur. Warum aber Ehrenberg in diesem gar nicht weitschweifigen oder gar redseligen Werk das Scherzo weggelassen hat, will mir nicht recht einleuchten. Sein Bestes scheint er mir in dem tiefinnerlichen, fromm empfundenen langsamen Satz zu geben. Sehr fein wirkt im ersten Satz die Umkehrung des Hauptthemas als Kontrapunkt zum Gesangsthema; überhaupt ist in diesem Satz die thematische Arbeit bewunderungswert vor allem wegen ihrer Durchsichtigkeit. Der Schlußsatz steht im Zeichen eines kernigen und ungeschminkten Humors; sehr hübsch werfen die einzelnen Instrumente dieselben Figuren einander abwechselnd zu. *Wilhelm Altmann*

ERNST KŘENEK: *Drei gemischte a cappella-Chöre op. 22.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien—Neuyork.

Die Chöre sind teilweise ohne Takteinteilung geschrieben. Die Notierung betrachtet den Ganzton gewissermaßen als kleinste Zeiteinheit, die je nach Länge und Betonung der gesungenen Silben verdoppelt oder verdreifacht wird. Von den drei Chören — deren Texte sämtlich von Matthias Claudius stammen

— besitzen die tiefsinnigen ersten beiden zwar herben, aber echten, schwärmerischen Stimmungsinhalt und poetischen Zauber. Der erste von ihnen »Der Mensch« umrankt das bekannte, herrliche Gedicht mit hymnisch lang ausschwingenden, satten Harmonien. Auch der zweite Chor »Tröstung« ist sehr überzeugend und hat klanglich eindrucksvollste Momente, insbesondere bei der Stelle »Was weinst du . . .«, wo über der ausgehaltenen Terz c′-e′ des Altes eine innig erfühlte Melodie des Soprans ertönt. Weniger überzeugend erscheint der Scherzhaftigkeit anstrebende dritte Chor »Die Römer«, dessen Hugo Wolfscher Walzerhumor nicht mehr frisch genug wirkt. Křeneks Chorsatz ist abwechselnd homophon und polyphon, wobei er das hier so wichtige akkordische Element packend zur Geltung kommen läßt. Das Werk ist »dem Frankfurter A-cappella-Chor ›1923‹ gewidmet«, dessen Qualitäten beim Tonkünstlerfest 1924 so glänzend hervorgetreten sind und auch hier für vollwertiges Gerechtwerden des beträchtlichen Schwierigkeitsgrades bürgen.

Alexander Jemnitz

ALEXANDER MARIA SCHNABEL: *Einstimmige Lieder und Gesänge*, 3. Heft: Der einsame Weg op. 18, 4. Heft: *Morgensternlieder* op. 19, 5. Heft: *Lieder der Sehnsucht* op. 20. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Rigaer Komponist hat in seinem op. 18 Dichtungen von Rabindranath Tagore zu einem Opus vereinigt. Mit Tagore hat bislang noch kein Tonsetzer, und so viele sich auch mit ihm versuchten, besonderes Glück gehabt. Diese vielfach nur gehobene, gestaltlos in Stimmung zerfließende Prosa gibt dem Musiker nicht viel Angriffspunkte, und solche um so weniger, als auch die Stimmungswerte Tagores einem musikalischen Erfassen nicht entgegenkommen. So bleibt dem Musiker entweder ein Drauflosmusizieren auf eigene Faust oder die musikalische Illustration mehr oder weniger belangloser Einzelheiten. Schnabel kommt nun mit dem ganzen Rüstzeug der Neueren, schreibt vielfach einen konzertmäßigen Klaviersatz in der Begleitung nach dem Vorbild von J. Marx, hat sich von Debussy die Quarten- und Sekundenakkorde geholt, schreibt dazwischen aber gelegentlich auch einmal ganz einfach und natürlich. Wenn er sich dann Mühe gibt, die Singstimme sanglich und melodisch zu führen, leiht man ihm am ehesten und gern ein Ohr, wogegen die mehr deklamatorisch behandelten Teile nicht recht gefallen wollen. Namentlich nicht, wo sich die beliebte Wagnersche Diktion zu breit macht. Wenn die dichterische Form, wie in den Morgensternliedern op. 19, den Komponisten zur Selbstbescheidung zwingt, kommen wesentlich geschlossenere und entsprechendere Schöpfungen heraus, wie z. B. »Mondstimmung«. In den fünf Liedern der Sehnsucht zu Gedichten von Bruno Mellin op. 20 kommt Schnabel wieder mehr in ein unliedmäßiges Alfresko-Musizieren hinein, das dazwischen gestreute lyrische Stellen ziemlich erdrückt. Die Arbeiten Schnabels sind gewiß nicht ohne talentvolle Ansätze; aber es bedarf noch saurer und ernster Arbeit, vor allem auch in der Deklamation, bis der eigene Stil gefunden ist. *Hugo Daffner*

RUDOLF MENGELBERG: *Idyllen nach altdeutschen Versen.* Für Sopran und Pianoforte op. 8. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Auch Mengelberg ist kein Rätselrater. Seine an sich schon ziemlich harmlose Diktion legt sich vor allem in harmonischer Beziehung eine Bescheidenheit und Zurückhaltung auf, die bis zur Physiognomielosigkeit geht. Die sieben Liedchen sind formal gut gegeben und sprechen dank eines unverkennbaren Einschlags österreichischer Tanzmusik leicht an.

Hugo Daffner

FERDINAND KÜCHLER: *Der Fingersatz auf der Violine.* Verlag: Hug & Co., Leipzig.

Der Verfasser dessen ausgezeichnete Violinschule bereits in acht Auflagen Verbreitung gefunden hat, hat sich durch *Albert Jarosys* treffliches Büchlein »Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes« veranlaßt gesehen, bei der letzten Durchsicht seiner Schule seine Anleitung zur Methodik des Fingersatzes noch einmal gründlich zu revidieren und legt diese jetzt auch einzeln vor, was vielen Geigern sehr willkommen sein wird. Er ist ein sehr gründlicher Methodiker, der allen Fragen auf den Grund geht und wirklich das Problem des Fingersatzes genau durchdacht hat; er nimmt auch darauf Rücksicht, daß der Fingersatz je nach der Größe der Hand individuell gestaltet werden muß, kommt aber doch zu 21 allgemein anwendbaren Grundregeln, für die er zahlreiche Beispiele aus der gesamten Violinliteratur beibringt. Es wird kein gewissenhafter Lehrer es fortan unterlassen dürfen, sich mit diesen Küchlerschen Grundregeln genau zu beschäftigen. Er empfiehlt übrigens in nicht wenigen Fällen Flesch- und Kreislersche Fingersätze. *Wilhelm Altmann*

OPER

BERLIN: Die Stille in den drei zurzeit spielenden Berliner Opernhäusern dauert an. Seit vorigem November hat man keine Uraufführung gehört — man wollte denn zu diesen Uraufführungen ein reizendes kleines Operchen »Fatme« zählen, das Friedrich von Flotow vor sechzig Jahren in Paris unter dem Titel »Zilda« in Szene gehen ließ, und das seither verschollen, nunmehr in einer Neubearbeitung von *Benno Bardi* eine erfreuliche Wiederauferstehung feiern durfte. — In der Staatsoper ist eine Neueinstudierung von »Aida« zu verzeichnen. Sie bot ein überaus prunkvolles Schauspiel, dank den pompösen Massenaufzügen und stimmungsvollen Bühnenbildern des bewährten *Aravantinos. Kleiber* am Dirigentenpult sorgte für Nerv und Feuer in seiner eindringlichen Art, obschon hier und da nicht ohne Übertreibung. Von den Darstellern sind hervorzuheben *Frieda Leider* als Aida und ganz besonders die *Arndt-Ober* als Amneris, eine in jeder Hinsicht bewundernswerte Leistung darbietend. — *Richard Strauß'* »Intermezzo« ist nunmehr auch in Berlin gehört worden. Über das Libretto, die Bedenken, zu dem es Anlaß gibt, ist schon viel geschrieben worden. Ich beschränke mich auf einige Anmerkungen rein musikalischen Inhalts. In dem viel zitierten Vorwort gibt Strauß den künftigen Opernkomponisten wertvollste Winke, betreffend das Verhältnis von Ton zu Wort. Er setzt auseinander, daß er eine neue Gattung des musikalischen Lustspiels in diesem »Intermezzo« aufstelle. In der Tat hat seine Idee etwas Bestechendes. Ähnlich wie in der alten italienischen Oper des 18. Jahrhunderts die »dramatische« Bewegung des Stückes dem Rezitativ vorbehalten war, die »Musik« dagegen sich in den Arien lyrisch ausbreitete, macht auch Strauß eine entsprechende Scheidung. Für das »Theater« hat er sich eine besondere Art des Sprachgesanges zurecht gemacht, die eigentliche »Musik« breitet sich ungehemmt aus in dem Dutzend sinfonischer Zwischenspiele, die von einem der rasch wechselnden Bilder zum anderen überleiten. So glaubt er sowohl dem Theater wie der Musik ihr Recht zu geben. Die Sache hat leider zwei Haken. Einmal haben die Sänger nichts Rechtes zum Singen, trotz der Fülle geist- und humorvoller Tonmalereien, die im Orchester den Sprachgesang begleiten. Die meisten Hörer hätten gern hier und da auf die Deutlichkeit des Textes verzichtet, wenn sie dafür ausdrucksvolle, bezwingende Kantilene hätten eintauschen können. Zweitens aber muß der anspruchsvolle Hörer in den mit so erstaunlicher Virtuosität hingelegten sinfonischen Orchesterzwischenspielen etliche Nachsicht walten lassen. Die musikalische Substanz hat sich recht merklich verdünnt, wenn man die sinfonischen Tondichtungen des Meisters, die großartigen »Salome«-, »Elektra«-, »Rosenkavalier«-Partituren als Straußschen Standard hinstellt. Im »Intermezzo« stehen wir der dekorativen »Josephslegende«, der effektvollen »Alpensinfonie«, dem schaumschlagenden »Schlagobers« bedenklich nahe. Allen diesen Bedenken zum Trotz zeigt die Intermezzo-Partitur wenn nicht die Frische und Kraft, so doch die volle Kunstfertigkeit eines großen Meisters der Kunst. Die Aufführung der Staatsoper war durchaus hohen Ranges, wenn schon die Zeugen der Dresdener Uraufführung dieser in manchen Dingen den Vorzug geben. *Georg Széll* war ein hingebender, feinfühliger und verständnisvoller Dirigent. *Maria Hussa* als Christine wurde der anspruchsvollen Partie in hohem Maße gerecht, *Theodor Scheidl* war als Kapellmeister Storch ausgezeichnet. *Genia Guszalewicz, Waldemar Henke, Leo Schützendorf, Arthur Fleischer, Otto Helgers* wetteiferten miteinander, einer lebendigen und humorvollen Darstellung mit bestem Erfolg zu dienen. Auch *Karl Holys* Regie hatte ihre Meriten. Der Erfolg beim Publikum war rauschend.

Hugo Leichtentritt

AACHEN: Als eine bemerkenswerte Tat der letzten Monate verzeichnen wir die Erstaufführung von Janáčeks Jenufa unter der überragenden Führung des begabten *Karl Elmendorff*, unter der szenischen Leitung von *Dr. W. Aron.* In den Hauptrollen taten sich *Valentine Rostin* (Küsterin), *Tiana Gerstung* (Jenufa) und *Kurt Galen* (Laca) hervor. Ein weiteres Verdienst erwarb sich Elmendorff, als er Hermann Goetz' nachgelassene Oper »Francesca«, die ein Vierteljahrhundert nicht mehr aufgeführt worden ist, der Vergessenheit zu entreißen versuchte. Das Wagnis gelang überraschend gut. Die Zugkraft und der Publikumserfolg dürfte andere Bühnen zur Nachahmung reizen. Man hatte große Sorgfalt auf die Vorbereitung und Inszenierung des Werkes verwendet. Auch hier zeigte sich Aron wieder als Opernspielleiter von sicher-

stem Stilgefühl. Unter den Darstellern sind *Paula Weisweiler* (Francesca), *Kurt Galen* (Paolo), *Willi Roos* und *Tiana Gerstung* zu nennen. — In der Karnevalszeit brachte Offenbachs »Orpheus in der Unterwelt« Laune und Stimmung in das Theater. Bei dieser Gelegenheit sah man zum ersten Mal in der Oper Bühnenbilder des Münchener Malers *Walter v. Wecus*, die in ihrem genialischen Schwung weit über das hinausgingen, was hier nach dem Weggang der tüchtigen Bühnenbildnerin Anke Oldenburger üblich ist. — Sonst ist kaum Nennenswertes zu melden. Die Häufung von Gastspielen ist bezeichnend dafür, daß der neue Intendant *Otto Maurenbrecher* hinsichtlich Grad und Einheit des Zusammenspiels anderer Meinung ist als sein Vorgänger *Sioli*, der Gastspiele nur als notwendiges Übel duldete. — Der letzte führende Regisseur aus der Sioli-Zeit, W. Aron, hat einen Ruf nach Dortmund angenommen. Nach den Erfahrungen, die wir im Schauspiel in puncto Ersatz der von Aachen flüchtenden Spielleiter gemacht haben, ist Anlaß, besonders darauf zu dringen, daß ein wirklich vollwertiger Nachfolger berufen wird. Das Ansehen, in dem die Aachener Bühne gerade wegen ihrer Regieleistungen gestanden, dürfte sonst vollständig verloren gehen.

Der im Rheinland stark geförderte Österreicher *Joseph Meßner* kam hier mit einem ersten Opernwerk »*Hadassa*« (Esther) zu Wort. Wie so viele Bearbeitungen epischer Stoffe ist Hadassa, dessen Libretto der Bruder, Johannes Meßner schrieb, weder ein gutes Drama noch ein gutes Opernbuch. Trotz aller versuchter Zusammenfassung und dramatischer Akzentuierung des Stoffes, trotz aller psychologisierenden Verdichtung und Vertiefung kommt die noch immer breit ausgesponnene Handlung nicht recht vom Fleck. Lange Dialoge drehen sich um Dinge, die uns, abgesehen von der rührenden Gestalt der Esther, gar nicht mehr fesseln wollen. — Joseph Meßner ist mehr Sinfoniker als Musikdramatiker. Offenbar suchte er nach einem großen, dem biblischen Stoff angepaßten Monumentalstil. Von Bruckners Empfindungswelt aus wollte er ihn anscheinend gewinnen. Ein ohne Zweifel mit höchster Kunst gearbeiteter, aber allzu breit ausladender polyphoner Orchestersatz legt sich lastend ebenso auf die Singstimmen wie auf den Fluß der Sprache und des Geschehens und zieht die Aufmerksamkeit von den Bühnenvorgängen ab. Der Schluß rettet das Werk und sichert ihm Wirkung beim Publikum. Hier kommt es zu einer dramatischen Schlagkraft, die nach dem Vorangegangenen überrascht. Hier entfaltet sich der Reichtum eines Musikers, und aus dieser Fülle dürfen wir auch für den Musikdramatiker Meßner Hoffnung schöpfen. — Die von *Karl Elmendorff* musikalisch überlegen geführte Aachener Aufführung, deren szenischen Teil *W. Aron* leitete, hatte großen Erfolg. In den Hauptrollen bewährten sich *Fritz Düttbernd* und *Leni Viebahn.*

Der junge Aachener *Josef Eidens* hat einen Einakter komponiert, den *W. Aron* nach der bekannten Kellerschen Novelle: »*Die mißbrauchten Liebesbriefe*« baute. Es entbrennt ein satirisch-ironischer Kampf gegen die Romantik: Viggi Störteler, Handlungs- und Literaturbeflissener will seine Braut zur Liebesbriefschriftstellerin machen. Die aber fängt ihrerseits mit ihrem Freunde Wilhelm einen Briefwechsel an und wird zur Plagiatorin. Die alte Seherin Kätter Bunzlin entdeckt den Schwindel und erobert bei der Gelegenheit das Herz des Dichterlings. Den abziehenden Neuverlobten sehen die Natürlichen lachend nach, und es findet sich zusammen was zusammen gehört. — Eidens' Musik ist stark in ihrer ironisch-satirischen Haltung. Er schreibt Romantik vom Standpunkte dessen, der sie überwunden hat. In immer neuen Wendungen verhöhnt er seine Person, seine Zuhörer und seine spießbürgerliche Mitwelt. Walzer werden gehopst, Volkslieder gebrüllt und schmalzigverschmierte Melodien ertönen. Die Gegenspieler der verstiegenen Narren kommen bei Eidens etwas zu kurz. Eidens läßt sich den Reiz entgehen, echte Romantik gegen falsche zu stellen. Auch dieses Werk hatte unter der Leitung von *Elmendorff-Aron* mit *Fritz Dreher*, *Klara Hertzog*, *Ernst* und *Tiana Gerstung* großen Erfolg. *W. Kemp*

ALTENBURG: »*Francesca da Rimini*«, Musikdrama nach d'Annunzios gleichnamigem Drama von *Tito Ricordi*. Musik von *Riccardo Zandonai*. Etwa zehn Jahre nach seiner in Turin erfolgten ersten Wiedergabe erlebte das Werk am Landestheater eine nach jeder Beziehung vollwertige *deutsche Uraufführung.* Die Werte des Werkes liegen offensichtlich auf seiten des Musikalischen. Zandonai bekennt sich aktiv zur Voranstellung des Dramas gegenüber der Musik und, ohne die musikalische Form Selbstzweck sein oder die musikalische Linie in handlungslosen und stimmungbespiegelnden Lyrismen zerflattern

zu lassen, beseelt er mit frisch-impulsivem Empfinden und Zufassen das Drama mit einem drängenden Pulsschlag dramatischen Lebens, soweit sich die Dichtung an sich nicht der Auslösung dieses Grundsatzes entgegenstemmt. Die Musik rollt sich, ohne in die Fesseln periodisch gegliederter Formen gebändigt zu sein, als unmittelbare Resonanz der Dichtung ab und vertieft ihren Offenbarungston vor allem durch eine Tonsprache, die harmonisch modern gewollt, etwas durch Polyphonie gelockert erscheint, aber doch wohl rein tonal gemeint ist. Trotz stellenweise etwas kurzatmiger Thematik, einiger Derbheiten und billigen Wirkungen in der Instrumentierung und gelegentlicher Überspannung stimmphysiologischer Forderungen erweist sich die Musik unbedingt als Vertiefung und Steigerung der Dichtung.
Diese selbst stellt unzweifelhaft das schwächere Wesensteil des Werkes dar, nicht darum, daß der wirkungsvolle Stoff ohne psychologisierende Vertiefung behandelt wird, sondern weil die Architektonik des Ganzen nicht von einer einheitlich gespannten Linienführung der Kontinuität dramatischer Entwicklung getragen ist, die auch ein geistig schwächeres, aber handfestes Theaterstück nötig hat. Man möchte fast an eine Freude an der Schaffung von Situationen um ihres Gefühlstons willen glauben. Außerdem ist die ganze Fabel in ihrer Vorgeschichte und ihren tieferen Kausalitäten so unklar gestaltet, daß die meisten offenen Fragen nach dem Warum und Weil unbeantwortet bleiben müssen. Bedauerlich um des sonst so vornehmen Tones in der Vermittelung des Stoffes willen wird der Deutsche auch die unnötige, nicht einmal immer berechtigte Hinzunahme von veristischen Details empfinden. Es steht zu befürchten, daß die Minuswerte des Buches das Plus der Musik aufzuheben vermögen, und damit in einer Zeit, in der das Drama an sich eine gesteigerte Beachtung erfährt, dem nicht uninteressanten Werk die Kraft zum Leben zerbricht. — Die Vorstellung unter der musikalischen Führung *Georg Goehlers* und der Regie *Otto R. Hartmanns* war eine künstlerische Tat.

Rudolf Hartmann

AMSTERDAM: Das Ensemble der *Berliner Staatsoper* absolvierte auf Einladung der Amsterdamer »Wagner-Vereinigung« ein Gastspiel in Holland, das mit großem Erfolg gekrönt war. Zur Aufführung gelangten zwei Strauß-Werke: »Der Rosenkavalier« und »Ariadne auf Naxos«. Die Vorstellungen zeigten die Berliner Oper auf ihrer traditionellen Höhe. *Erich Kleiber* dirigierte die erste Vorstellung des »Rosenkavalier«, alle übrigen Vorstellungen in Amsterdam und im Haag standen unter Leitung von *Max v. Schillings*. Das Conzertgebouw-Orchester folgte den Führern glänzend. *Ludwig Hoerth* löste die infolge der beschränkten Bühnenverhältnisse heiklen Fragen der Regie vorzüglich. Von den durchweg ausgezeichneten Solisten seien besonders genannt: *Barbara Kemp, Delia Reinhardt, Irene Eden, Leo Schützendorf*. Die Aufnahme der deutschen Gäste war überaus herzlich. Der Magistrat der Stadt Amsterdam veranstaltete einen amtlichen Empfang auf dem Rathaus, wobei der stellvertretende Bürgermeister *Wibaut* und Intendant v. Schillings das Wort führten. Bei dieser Gelegenheit kam der Plan der Gründung einer *Niederländischen Nationaloper* zur Sprache, der diesmal wirklich auf breiter praktischer und geistiger Basis zu ruhen scheint. Hervorgehoben wurde die über die Einmaligkeit eines Gastspiels hinauswirkende Anregung, die die deutschen Künstler hier gegeben haben. *Rudolf Mengelberg*

BARMEN-ELBERFELD: Als dritte Bühne nach München und Stuttgart brachte Elberfeld den »Don Gil von den grünen Hosen« von Walter Braunfels. Ist auch der Stoff dieser musikalischen Komödie einheitlicher, klarer und wirksamer als der der »Vögel«, so entspricht dafür das letztgenannte vorwiegend lyrisch-ernste Werk dem Naturell des Komponisten besser als das ausgelassene, zur Parodie neigende Spiel von Verkleidungen und Verwechslungen, für das es ihm an der nötigen natürlichen Leichtigkeit fehlt. Diese von der Bühne herrührenden Bedenken vermag die Musik nicht zu zerstreuen. Es ist selbstverständlich, daß Braunfels auch in dieser Partitur eine Fülle herrlicher Eingebungen hat, aber der Charakter, die Ausdrucksform seiner Musik ist da am glücklichsten, wo sie »deutschem« Gefühl gilt, und verliert an Ungezwungenheit, je mehr sie »spanischen« Buffostil anstrebt. Die schöne Aufführung, die im Orchester von *Fritz Mechlenburg* und szenisch vom Intendanten *Paul Legband* geleitet wurde, gewann ihre stärksten Eindrücke von *Alice Bruhns* vortrefflicher Juana. — Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten«, als Morgenveranstaltung geboten, interessierte weniger durch ihre seltsame Mischung der Ausdrucksmittel als durch die Primitivität des Stofflichen und

eine Musik, die in Melancholie und Groteske gleich stark und eindringlich wirkt.

Walter Seybold

BERN: Die letzte Spielzeit brachte vie e Enttäuschungen. Gleich die »Walküre« als Introitus mußte belehren, daß Wagners Ringdramen uns beim Berner Publikum im Stiche lassen. Auch Puccinis Schwanengesang »Der Mantel«, »Schwester Angelika«, »Gianni Schicchi« vermochten auf die Dauer nicht zu fesseln. Das gelang nur der »Gräfin Mariza« mit dem blöden Sujet. Als wichtigstes künstlerisches Ereignis darf wohl die Erstaufführung von Franz Schrekers Märchenoper »Der Schatzgräber« gewertet werden, die nach langem Hangen und Bangen doch endlich vom Stapel laufen konnte. Da unser Heldentenor *Erwin Steib* fast immer krank war, mußte *Rudolf Jung*, der nun an die Staatsoper Dessau berufen ist, in zehn Tagen die anspruchsvolle Partie des Elis studieren, so daß er noch nicht in der Rolle ganz aufgehen konnte. *Philomena Herbst* beherrschte die Kraftgestalt der Els zwar dramatisch, während ihr Organ in lyrischen Momenten (Schlummerlied) oft versagte. Der Narr wie auch Knecht Albi fanden in *Alfred Dörner* und *Peter Baust* eine ideale Verkörperung. *Albert Nef* meisterte den farbenreichen instrumentalen Unterbau wie gewohnt, *Viktor Pruscha* und *Ekkehard Kohland* sorgten für einen würdigen szenischen Rahmen und *Frank Gilrog* waltete als Chormeister seines Amtes. Das Publikum stand im Banne der durchaus einheitlichen Schöpfung, konnte jedoch die verschlungenen Fäden der Schatzfabel nicht ganz entwirren. Der Schluß der Saison ist Strauß für »Salome« und »Rosenkavalier« reserviert. Mit Genugtuung darf die Tatsache registriert werden, daß trotz eifrigster Umwerbung durch einheimische Aspiranten der Verwaltungsrat als künftigen Leiter des Theaters wiederum eine deutsche Kraft, *Kauffmann* (Braunschweig) gewählt hat. *Leander Hauser* und *O. Kapp* haben nun das Operettentheater auf ein höheres Niveau gestellt. Daselbst kam auch durch die Lytglogge-Gesellschaft die überaus lustige »*Berner Revue*« von *Gustav Renker* zur *Uraufführung*.

Julius Mai

BRESLAU: Nach einer kleinen, ziemlich belanglosen Tanzspielnovität »Der holzgeschnitzte Prinz« von Béla Bartók und einigen Gastspielen, von denen das des Wiener Meisterbassisten *Richard Mayr* als Gurnemanz und Lerchenau die stärksten Eindrücke hinterließ, während *Lauritz Melchior* nur als Stimmriese, *Maria Olszewska* mehr durch die glatte Schönheit ihres Gesanges, als durch ihre dramatischen Eigenschaften imponierten, wurde uns Walter Braunfels' Spieloper »Don Gil von den grünen Hosen« gezeigt. Das musikalisch anmutige, freilich eher durch seine lyrische Herzlichkeit, als durch echten Humor bestechende Werk krankt an einem breit-geschwätzigen Textbuche, dessen vielfach verschlungenes, dabei ziemlich kümmerliches Intrigenspiel durch eine erstaunlich holprige Diktion noch schwerfälliger wirkt. Die von *Ernst Mehlich* sorgsam geformte Aufführung gebot über ein rundes Ensemble, in dem sich *Erika Stoß*, *Bertha Ebner-Oswald*, *Karl August Neumann*, *Fritz Marks*, *Julius Wilhelmi* um die nicht eben dankbaren Hauptrollen mühten.

Nicht lange danach wurde die Arbeit unserer Oper durch einen an sich völlig grundlosen, lediglich auf Berliner Organisationsorder anhebenden *Orchesterstreik* nahezu lahmgelegt. Immerhin brachte die Intendanz noch zur vorbestimmten Stunde Händels »Julius Cäsar« in einer von Ernst Mehlich stilistisch ausgezeichnet abgetönten Wiedergabe mit *Richard Groß*, *Josef Witt*, *Niels Källe*, *Eugen Fuchs*, *Bertha Folkner*, *Margarete Olden* heraus, und zwar notgedrungen mit Klavierbegleitung (*Georg Markowitz*). Dann behalf sich das Theater in der Hauptsache mit der klassischen Operette (»Fledermaus«, »Orpheus in der Unterwelt«), für die aus sämtlichen Kapellmeistern und Korrepetitoren ein kleines, famos funktionierendes Notorchester gebildet wurde. Nach etwa dreiwöchiger Dienstverweigerung nahm dann das Orchester, wiederum auf Befehl von Berlin, seine Tätigkeit von neuem auf, so daß jetzt das ohne jeden Anlaß schwer geschädigte und gehemmte Stadttheater endlich wieder mit voller Kraft an seine künstlerischen Aufgaben herantreten kann.

Erich Freund

COTTBUS: Nach der Kriegs- und Nachkriegszeit hatte Direktor *Immisch* erstmalig in dieser Saison ein vollständiges Opern-Ensemble engagiert und brachte mit diesem eine Reihe von Aufführungen heraus, die den aufwärtsstrebenden Geist klar erkennen lassen. Den Höhepunkt der Saison bildete die kürzlich hier stattgefundene erfolgreiche *Uraufführung* von *Alfred Bortz*' lyrischer Oper »*Wildfeuer*«. Das Libretto ver-

faßte *Theodor Ritter v. Riba* nach dem dramatischen Gedicht von *Halm*, das er auf drei Akte zusammenstrich. In der Dichtung wurde nsbesondere die rein menschlich-natürliche Entwicklung des als Knaben aufgezogenen Mädchens in den Vordergrund gedrängt, und der Stoff konnte so einen sensiblen Musiker wie Bortz unbedingt reizen. Bortz will in seiner Musik auf den Stil der Spieloper hinaus und erreicht das sich selbst gesteckte Ziel wohl restlos. Er vermeidet es, ausgesprochenen Mißklang zu schreiben und das nachher als atonal zu bezeichnen, sondern baut seine Werke fast ausschließlich tonal auf, gibt den Sängern reichlich Gelegenheit, in Arien und Duetten ihre stimmlichen Vorzüge zu zeigen und begleitet mit einem fein abgetönten, auch farbenprächtig schillernden Orchester. Die letztere Feststellung konnte ich mehr gefühlsmäßig machen, denn der Klang unseres leider immer noch nicht städtischen Orchesters birgt noch manche Härte in sich und ist nicht immer so edel, wie man es sich wünscht, trotzdem auch der hiesige Opernkapellmeister *Paul Prill* schon viel durch sorgfältige Proben erreicht hat und auch noch weiter aufbaut. Bortz' Musik ähnelt der gemäßigten Richtung eines Richard Strauß und kann den Vorteil für sich in Anspruch nehmen, auch für das größere Publikum, auf das ja eine Spieloper zugeschnitten ist, verständlich zu sein. Als besondere Eigenart weist das Werk eine Reihe von Dialogstellen auf, die die Handlung beschleunigen, und als Übergänge zu den Gesangsstellen einige fein ausgearbeitete Melodramen. Von den Darstellern seien *Grete Michaelis*, Sopran, *Walter Wunderlich*, Tenor und *Clara Maria Elshorst*, Alt, besonders hervorgehoben, von denen Frau Michaelis als Vertreterin der Titelrolle für sich in Anspruch nehmen kann, am wesentlichsten an dem Gelingen des Ganzen beigetragen zu haben. *Bruno Hippel*

DARMSTADT: Nach den ruhigen Arbeitsmonaten der Erstlingszeit des neuen Intendanten *Dr. Legal* beginnt jüngstens eine schärfere Gangart einzusetzen, wenngleich die Erfüllung zeitgenössischer Wünsche noch in bescheidenen Grenzen verläuft. Die Hauptkraft gilt auch jetzt der Neueinstudierung und durchgreifenden Auffrischung alter Bestände, denen als einzige Erstaufführung Janáčeks »Jenufa« gegenübersteht. Reichlich spät hat das Schicksal dieser sympathischen Schöpfung eines ausgesprochen nationalen Geistes den Weg der Anerkennung gewiesen, liegt doch schon so ein leichter Anflug und Schimmer würdiger Patina darüber ausgesponnen, an die längst schon wieder überholte Zeit impressionistischer Klangideale gemahnend. — Eine vorzügliche Wiedergabe (gleichfalls unter *Rosenstocks* Leitung) erfuhr auch Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« mit reichem, unwidersprochenem Beifall, der sich im Verlauf des Abends noch steigerte, als ein zweites Soldatenschicksal die Bretter betrat, freilich in gänzlich anderer Gewandung von zierlich graziöser Figürlichkeit und pantomimischer Spielfreude kindlicher Phantasie: »Die Spielzeugschachtel«, ein Kinderballett von *Claude Debussy*, das hiermit zugleich seine *deutsche Uraufführung* erlebte. Die harmlose Ergötzlichkeit zeigt ein deliziöses Farbenspiel impressionistischer Klangbilder, zuweilen etwas dünn oder auch etwas puderhaft und kokett, wie es dem rokokohaften Marionettengeist nicht übel steht. Die Dreieinigkeit von *Legal*, *Rosenstock* und *Maudrik* erweckte ein reizvolles Leben, für Feinschmecker ein leckermäuliges Dessert.

J. M. H. Lossen-Freytag

DORTMUND: Unsere Oper brachte vor allem und mit schönem Erfolg die Erstaufführung des Straußschen »Intermezzo« für Rheinland und Westfalen. Das schwierige Werk, in dessen beweglichen Sprechgesang, Rezitativ und Lyrik mit prächtigen sinfonischen Zwischenspielen vereinenden Stil man sich leicht hineinfindet, erstand in lebensvoller Regie von Intendant *Schaeffer* (nach geschickten Bühnenbildern *Wildermanns*) und in sicherer musikalischer Führung von *Wolfram* ausgezeichnet erfaßt. Die anstrengende, umfangreiche Partie der Christine fand in *Pia v. Hartungen*, die des Hofkapellmeisters Storch in *Wilhelm Moog* ihren vorzüglichen Vertreter; beide waren in Gesang und Spiel vortrefflich. Zu erwähnen ist ferner noch das künstlerisch hochstehende Gastspiel von *Aline Sanden* als Carmen und Salome, eine gute Wiedergabe von Mozarts »Entführung« und Verdis »Rigoletto«. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Die neue heitere Oper von *Ermanno Wolf-Ferrari* »*Das Liebesband der Marchesa*« erzielte bei ihrer *reichsdeutschen Uraufführung* einen sehr herzlichen Erfolg, dessen sich der den beiden ersten Aufführungen beiwohnende Komponist persönlich erfreuen konnte. Das Werk ist stilistisch ver-

wandt den früheren heiteren Opern seines Meisters, betont aber noch stärker als diese ein gewisses lyrisches Element. Das liegt am Stoff. Dieser ist frei nach einem *Goldoni*schen Lustspiel von dem Mailänder Regisseur *Forzano* als galante italienische Rokoko-Komödie gegeben, in die neben Groteskkomik auch die Sentimentalität stark hereinspielt. Gerade diese sentimentalen Momente haben Wolf-Ferrari zu fein empfundenen, echt italienischen Kantilenen begeistert, die der Oper das besondere Gesicht geben. Daneben fehlt es der mit kluger Meisterhand gearbeiteten Partitur natürlich auch nicht an jenen bewegten illustrativen musikalischen Scherzen, die seit alters die Stärke der italienischen Buffo-Oper waren. Die Dresdner Aufführung stand besonders als Ensembleleistung auf großer Höhe, dank der gemeinsamen Bemühungen von *Fritz Busch* und des Oberspielleiters *Mora*, wie auch der musikalisch fein empfindenden Bühnenbildner *Adolf Mahnke*, *Hasait* und *Fanto*. Aber auch die fünf Hauptrollen an sich waren glänzend besetzt mit *Elisa Stünzner*, und *Max Hirzel* als lyrischem Liebespaar und *Grete Nikisch* als schwärmerischem Pagen, sowie *Irma Tervani* und *Robert Burg* in sehr erheiternden komischen Typen.
Kurz vor dieser denkwürdigen Erstaufführung hatte die Dresdner Oper auch wieder einmal einen historischen Abend erfolgreich herausgebracht. Man gab *Mozarts* Jugendoper »*Idomeneus*« in einer geschickten Bühnenbearbeitung des Dresdner Mozartkenners *Ernst Lewicki*. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: *Ernst Viebigs* zweite Oper »*Die Môra*« erlebte ihre *Uraufführung*. Im Stofflichen (Text von *Clara Viebig*) eine eigenartige Mischung von Wirklichkeit und Phantastik, Verismus und Symbolismus. Einige lichtere lyrische Episoden unterbrechen wirkungsvoll die knapp gestalteten düsteren Vorgänge. Wenn die Musik sich auch noch nicht von Vorbildern völlig frei machen kann, so spricht doch schon manches Eigene und Starke aus ihr. Die thematische Linie bleibt im wesentlichen trotz aller Kühnheiten in (geweiteten) tonalen Bahnen, ordnet sich aber zumeist der klanglichen Vision unter. Die orchestrale Behandlung ist sehr geschickt und klangvoll und steigert sich im Zwischenspiel des dritten Aktes über eine passacagliaartige Entwicklung zu einem Choral von packender Wucht. Die breit ausschwingenden, nirgendwo von orchestralen Massen gedeckten Singstimmen haben stark charakteristische Führung. Die zwingende dramatische Fassung des ersten Bildes im dritten Akt deutet auf eine starke und gesunde Begabung, von der voraussichtlich noch viel Gutes zu erwarten ist. Die Wiedergabe stand fast überall auf ausgezeichneter Höhe. *Alexander d'Arnals* erwies sich als tüchtiger und einfallsreicher Regisseur, *Erich Orthmann* fühlte sich am Pult offenbar in seinem Element und feuerte Solisten und Orchester zu hervorragenden Leistungen an. An der Spitze *Julie Schützendorf-Koerner* als Sofia. *Carl Heinzen*

ERFURT: Das *Erfurter Musik- und Theaterfest*, dessen Ergebnisse ich in meinem, die ganze Spielzeit umfassenden Berichte würdigen werde, wurde mit einer *Uraufführung* eröffnet, die künstlerisch so bedeutsam erscheint, daß ihr ein eigener Bericht gebührt. *Luigi Cherubinis* »*Medea*«, die 1797 in Paris in französischer, 1800 in Berlin in deutscher Sprache zuerst auf der Bühne erschien, gehört zu den vergessenen Werken des Tondichters, von dem man heute kaum noch die Opern »Lodoiska«, »Der Wasserträger« und »Faniska«, eine oder die andere Kirchenmusik und seine »Théorie du Contrepoint et de la Fuge« in der Bearbeitung von Richard Heuberger kennt. Und doch bildet die »Medea« den Höhepunkt der zweiten (französischen) Schaffensperiode des Meisters, dessen Schaffen in italienischer Sprache begann und in deutscher (»Faniska«) endete. Das Werk zeigt wie kaum eines seiner Zeit individuellen Ausdruck und hohe Konzentration, letztere textlich wie musikalisch, und des Tondichters Erfindungskraft ist in den Chorszenen wie in den Hauptszenen der Titelheldin so gewaltig, daß man den Erfurter Autoren *Hans Schüler* und *Heinrich Strobel* Dank für dessen Neubelebung wissen muß. Sie haben den französischen Urtext in freien Rhythmen ungereimt neu übersetzt, in gewählter Sprache, die sich der Musik innig vermählt, und einige Zusammenziehungen und Striche vorgenommen, von denen man die musikalischen wohl restlos, die textlichen mit einiger Einschränkung begrüßen kann. Denn gerade in der Exposition wäre hier ein deutlicheres Umreißen der Medeengestalt zweckmäßig gewesen. Inwieweit dies beim Urtext der Fall war, kann ich leider nicht nachprüfen, da das Werk vergriffen ist und das Stadttheater mir infolge Materialmangels weder Auszug noch Partitur zur Verfügung stellen konnte. — Der Text schließt innig an

des Euripides Tragödie an, zeigt somit Medea in Korinth, vom Gatten verstoßen und auf Rache sinnend, schließlich als Mörderin ihrer Nebenbuhlerin und ihrer eigenen Kinder. Die Musik erhebt sich im zweiten und insbesondere im Schlußakt zu unerhörter Kraft des Ausdrucks und ist durchaus als lebendig anzusprechen. Besondere Erwähnung verdient das herrliche Orchestervorspiel zum dritten Aufzug, das *Franz Jung* auf dem Höhepunkt seiner Dirigentenleistung zeigte. Er hatte im übrigen eine sehr unangenehme Aufgabe zu lösen, denn die hochdramatische Sängerin *Maria Malmgreen* hing verzweiflungsvoll an seinem Taktstock, ohne doch darum (mit einziger Ausnahme der groß aufgebauten Eingangsszene des dritten Aktes) reguläres »Schwimmen« verhindern zu können. Unrichtig besetzt war die jugendlich-heldische Partie des Jason mit dem fleißigen italienischen Tenor *Leonardo Aramesco* und der Chor sang unpräzis und überlaut. Er war zudem infolge des Verbauens der Bühne zur Regungslosigkeit verurteilt, ein Verschulden des Spielleiters Hans Schüler, der im übrigen seinen ausgesprochenen malerischen Blick und seine Farbenfreude in stilisiertem Rahmen wieder bewährte. Einzig erfreulich an dieser Aufführung die edelsingende *Gertrud Clahes* und der würdige Kreon *Bruno Laass'*. Das Werk aber machte trotz dieser ungünstigen Prämissen tiefen Eindruck, ein Zeichen seiner Eigenkraft wie des Verdienstes seiner Bearbeiter. *Robert Hernried*

ESSEN: »*Mira*«. Oper in zwei Aufzügen von *Kurt Overhoff*. Folgendes geschah: Ein junger Komponist von 22 1/2 Jahren, unbekannt und ohne Verbindungen in der ihm fremden Stadt, dirigiert seine Erstlingsoper und bringt es fertig, ein sonst sehr kühles, von Fachleuten vielfach durchsetztes Publikum bei der Uraufführung nicht nur zu gespannter Aufmerksamkeit, sondern auch zu starker Anerkennung zu zwingen. Auch nach der zweiten Aufführung, deren Publikum Premierenjubel fremd ist, wird Kurt Overhoff wieder gerufen. Nach einer Oper, deren Handlung weiß Gott nicht kurzweilig und deren nicht gerade anheimelndes Milieu ein Lager von Aussätzigen ist. Man spürt: hinter diesem Jugendlichen, der das handwerkliche moderner Tonsprache so fließend beherrscht, steckt mehr, als er heute schon kann. Wohl spricht er die Sprache der anderen — weder Wagner noch Strauß sind ihm unbekannt, dürften es ja auch nicht sein —, doch es ist ein anderer, ein eigener Klang dahinter. Nicht der einer reifen Persönlichkeit, doch man darf hoffen, daß sich hier eine solche entwickeln werde. Overhoff liebt noch den hohen Kothurn, doch steckt er voll Musizierfreude und ward von des Gedankens Blässe nicht angekränkelt. Er ist als Komponist klug, obwohl er Anfängertorheiten begeht, doch nicht so gescheit, daß ihm vor lauter Intellekt nichts mehr einfiele. Ein Wichtiges ist ihm eigen: Bühnentemperament und Sinn für große gefügte Form, die beweist, daß er musikalisch richtig denken kann. Er baut einen ersten Akt, dessen Architektur sich sehen lassen darf, schreibt einen in der Erfindung stärkeren zweiten und kittet ihn, der seinen Höhepunkt in einem großen Duett findet, aber die Geschlossenheit des ersten wird hier nicht erreicht. Und darum muß nun vom Textdichter *Arthur Hospelt* gesprochen werden. Hospelt hat den Vorwurf seines Stückes zu einem gesprochenen Drama gebildet und diese Form nicht für die ganz andersartigen Forderungen des musikalischen Dramas umgeschmolzen. Die Handlung begleitet das Werden eines Liedes, in dem sich die psychologischen Vorgänge zwischen den beiden Hauptpersonen symbolisieren. Aber gerade hier bleibt die Wortfassung derart knapp, daß die Töne den Sinn, statt ihn zu vertiefen, nur verhüllen. Das Lied wird wohl länger, aber es wird keine Musik daraus, es sprießt kein musikalisches Symbol, das zur Architektur des Ganzen beiträgt. Eine musikalisch-poetische Gelegenheit ist ungenutzt geblieben, und darum erwies sich die Umgebung des Liedes musikalisch blühender als dieses selbst.

Overhoffs Musik ist durchaus tonal bei starker Chromatik, rhythmisch, bei aller Geschmeidigkeit nicht nervös und wagt es sogar, weite Strecken im Viervierteltakt zu halten. Dem nicht immer gefüllten Pathos in den gedanklichen Strecken stehen sehr gut und frei deklamierte, charakteristische Wortmelodien gegenüber, die auch den ausgezeichneten, meist kanonisch geführten Ensembles Ausdruck und Farbe verleihen. Das Orchester klingt prachtvoll, und wenn ihm auch noch zuviel der modernen polyphonen Unruhe anhaftet, deckt es doch selten die Singstimmen.

Eine Repertoireoper kann »Mira« nicht werden, doch wird sie sich überall Achtung erzwingen und als Erstlingswerk eines Hochbegabten Hoffnungen wecken für eine zweite Oper. Bis dahin muß man sich an diese halten.

Die Aufführung besaß hohe Qualitäten, zumal *Mimi Werhard-Poensgen* vom Kölner Opernhaus sich als Gast für die anspruchsvolle Titelpartie einsetzte und *Walter Favre* für den »Einen« ein sehr angemessener Vertreter war. *Alexander Schums* Spielleitung hatte das Szenische, soweit sich dazu Gelegenheit bot, außerordentlich fein durchgebildet.

Max Hehemann

HAMBURG: Das Stadttheater hat als letztes der bevorzugten vielen Auslandserzeugnisse *Ottorino Respighis* »*Belfagor*« in erster deutscher Aufführung gegeben und dem Werke einen ganz freundlichen (durch italienische Landsmannschaft aber aufgebauschten) Erfolg gesichert, der auch dem Eintreten des dirigierenden *Werner Wolff* und den vorwiegend verdienstlichen Darstellern (*Helene Falk*, *Max Lohfing*, *Josef Degler*) anzurechnen. Der Stoff, hier aus vierter Hand (Marselli, Guastalla, Hoffmann, W.Wolff) geboten, zeigt einen der Teufel auf Erden, um hier die in der Hölle verleumdeten Weiber zu erproben. Eine Zwangsehe mit einer heimlich Verlobten — wobei die Glocken das Geläut versagten — bringt viel Burleskes, auch allerlei Vorliebe Respighis für archaisierendes Beiwerk, erweist sich nach Entlarvung des Abgesandten der Hölle als ungültig, denn als Belfagor entweicht, läutet wieder der kirchliche Segen für jenes Paar mit ehrlicher Neigung. Respighi, der Kammermusiker und Sinfoniker von Belang, betritt in dieser seiner vierten Oper die Gebiete des Impressionismus, baut (ein durchgehender Zug dieser mit atonalen Gehegen liebäugelnden Oper) Dreiklänge aus Quartintervallen, eine oft diffuse Akkordik, die schon mindestens anderthalb Jahrzehnte aus der Mode. Diese Neigung wechselt im Lyrismus mit des Autors heimatlichem Idiom. Überall gewandte Handschrift, klug untermalte Sprechtonwelt, auch mit allerlei Blendwerk, das samt den mehr singenden Italianismen aber das müde Interesse an einer nicht ergiebigen Handlung nicht zu beleben vermag. — Mozarts »Cosi fan tutte« hat *Leopold Sachse* soeben »neu eingerichtet« auf Grund der Leviversion; er bestreitet das Ganze mit einem einzigen festen Bild (statt mit dreien) und sichert der als Blitzgeschmeide funkelnden Musik bei ansehnlicher Wiedergabe und unter *Pollaks* Autorität lebhaften Anteil. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: Die Märchenoper »*Die Liebe zu den drei Orangen*« von *Serge Prokofieff*, von *Eugen Szenkar* kammermusikalisch fein abgetönt und von *Hans Strohbach* geistvoll inszeniert, erlebte am Opernhaus ihre *deutsche Uraufführung* (Chicago 1921). Das Stück, nach Carlo Gozzi, handelt von einem verzauberten Prinzen am Hofe eines Kartenkönigs: zunächst muß der hypochondrische Prinz geheilt werden, dann drei Orangen aus der Hexenküche holen. Von den in ihnen verborgenen Prinzessinnen bringt er glücklich eine heim. Außer den Märchenfiguren und den Zaubergeistern spielt noch das »Publikum« mit, die Tragischen, Komischen, Lyrischen, die Schwankliebhaber und die Sonderlinge, wobei die letzteren das Stück zum guten Ende führen. Es ist nicht die reine deutsche Märchenromantik, sondern die ironisierende französische Auffassung des Märchenspiels. Statt durch Gemüt ergötzt Prokofieff durch Geist und Witz, durch kecke und bizarre Einfälle. Die Partitur aber ist meisterhaft und originell, ein Beweis auch für das Streben dieses Russen, sich zu entnationalisieren, was ja die für einen künstlerischen Internationalismus Schwärmenden als erstrebenswert hinstellen. In Deutschland wird diese artistische Märchenkunst kaum Boden fassen. Das Stück lebt nur gerade in der Aufführung, und die war in Köln im Graziösen und Grotesken vortrefflich.

Walter Jacobs

LEIPZIG: Die gleichzeitige Vorbereitung eines »Parsifal«, für den wahre Festspielenergien aufgebracht werden, und des »Intermezzo« von Strauß schloß in den letzten Monaten größere Ereignisse aus. Es blieb nur Zeit für eine erfreuliche, geschmackvolle »Wildschütz«-Erneuerung. Nebenher laufen Gastspiele, die den Zweck haben, neue Kräfte für das Leipziger Ensemble zu entdecken. Es bestehen gute Aussichten auf ein schlagfertiges Ensemble und einen farbigen Spielplan — in der nächsten Saison. *Hans Schnoor*

MAILAND: Die Scala brachte unter der unvergleichlich anfeuernden Leitung *Toscaninis* die neueste Oper von *Riccardo Zandonai*: »*I Cavalieri di Ekebu*« (Die Kavaliere von Ekebu) zur *Uraufführung*. Zandonai erhebt Anwartschaft auf den verwaisten Thron Puccinis. Mit fünf Opern hat er sich einen Namen als geschickter Bühnenkomponist gemacht, ohne jedoch Beweise von wirklicher Ursprünglichkeit und Genialität zu geben. Auch das sechste Werk ist nur eine Talentprobe und wird weder Begeisterung noch Widerspruch hervorrufen. Zandonai wandelt auf den Bahnen Mascagnis, ohne

dessen melodischen Impetus zu besitzen. Mussorgskijs »Boris Godunoff« hat auf ihn, wie auf die meisten jüngeren italienischen Opernkomponisten, stark gewirkt. Mehr und mehr verkümmert die große Tradition der eigentlichen italienischen Oper (Verdi), und eine posthume Romantik drängt die heutige italienische Generation von den klaren dramatischen Zielen ihrer Vorgänger ab. Stimmungsmusik, Milieumusik, Tonmalerei und Illustration verdecken den Mangel an melodischer Erfindung. Die sprichwörtlich gute Behandlung der Singstimmen durch die Italiener ist auch bereits eine Sache der Vergangenheit geworden. Zandonai komponiert nicht besser und nicht schlechter als die anderen. Seine große Routine läßt ihn nie in Verlegenheit um den Ausdruck kommen. Er langweilt nicht und hat immer kleine Reizmittel und Überraschungen bei der Hand.

Das Sujet der Oper ist dem berühmten Roman von Selma Lagerlöf »Die Legende von Gösta Berling« entnommen. Der Stimmungsreichtum, die phantastischen Elemente, die Fülle der Geschehnisse grotesker bis erschütternder Art, das sind Dinge, die für einen Musiker Anziehungskraft haben. Aber die Bindung der verschiedenen charakteristischen Personen in der Zandonaischen Oper ist nur eine äußerliche geworden. Für die tiefe Symbolik und Metaphysik der Welt und Umwelt des genialischen Vagabunden Gösta Berling hat weder der Textdichter *Arturo Rossato* noch der Komponist den überzeugenden Ausdruck gefunden. Deshalb bleibt auch das Aufwühlende, Packende in der Wirkung aus. Theater, gutes Theater, aber nicht mehr, und auch als Theater nicht entschieden, nicht blutvoll und glutvoll genug. Die Aufführung an der Scala holte mit ersten Gesangskräften und fabelhaft diszipliniertem Chor und Orchester alles heraus, was das Werk hergeben konnte. Es war genug, um einen starken äußeren Erfolg zu erringen. *Walter Dahms*

MANNHEIM: Das Ereignis der letzten Wochen war die *deutsche Erstaufführung der* Oper *»Fürst Igor«* von *Alexander Borodin.* In früheren Jahrzehnten hatten nur russische Bühnen und — ich glaube — die Brüsseler Monnaie das Glück, diesen russischen Nationalhelden im Gewande der theatralischen Illumination, umbrämt von einer zahm sich anlassenden, dem moskowitischen Volkstum entsprossenen Musik zu erblicken. Man hat uns vor der Aufführung, die allerlei Hände in Bewegung gesetzt hatte, anvertraut, dieser Fürst Igor bedeute zugleich *das* russisch-nationale Epos, sei unserem Nibelungenliede gleichwertig. Nun, man kann auch hier sagen, daß jedes Volk das Epos besitzt, das es verdient. Und doch möchten wir den Russen, die große Dichter, vor allem auch überragende epische Talente unter ihren Geistesgrößen zu zählen haben, wünschen, daß ihre völkische Kindheit andere Lobreden finden möge, als diesen Homer, der sie in dem »Fürst Igor« besingt. Die Schwächen des Epos sind auch die Schwächen des Opernstoffes. Dieser Igor, der sein Volk herrlichen Zeiten entgegenführen will, der immer in schimmernder Wehr prunkvoll breit sich vor seine Getreuen hinstellt, unaufhörlich an sein Schwert schlägt, sich im Kampfe nach anfänglichen Scheinerfolgen von den flinkeren Gegnern überrumpeln läßt, in Gefangenschaft gerät, seinen Sohn dort zurückläßt, selbst entflieht, nach Hause gelangt, um bald wieder in die nächste Patsche zu treten — dieser Igor hat eine fatale Ähnlichkeit mit einem anderen pater populi; jedenfalls macht er als Held einer auf vier Akte ausgebreiteten Opernhandlung eine noch weniger glückliche Figur als im Epos.

Und Borodin, der Verfasser einst seriös gewürdigter Sinfonien und Streichquartette war nicht der Mann, diesem von ihm selbst gezimmerten Libretto so viel dramatisches Ingenium und so viel heißes Theaterblut einzuimpfen, daß die Musik die Aktion in höhere Sphären erhoben hätte. Es ist die leidlich volkstümliche Sprache der russischen Musiker um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, die hier im Orchester, in Chören und in Ariosos gesprochen wird. Nicht so bodenständig wie bei Mussorgskij, aber auch nicht so westlich parfümiert wie bei dem geschickteren Tschaikowskij. Nur, wenn Borodin den Steppenvölkern, die mit den Igorleuten im Kampfe liegen, nachspürt, gewinnt seine Melodik und seine Harmonik, die sonst erschrecklich brav sind, ein anderes Gesicht. Da weiß er mit alten Kirchentonarten, mit den Melismen des Orients, wie man sie aus Goldmarks »Saba« kennt, doch einiges Ersprießliche anzufangen. Sonst ist seine Muse eine solche, die in all ihrer Wohlanständigkeit nie jung gewesen ist, sie war zu keiner Zeit, auch nicht, als sie Borodin zur Abfassung seiner von ihm nicht zu Ende gebrachten Oper kommandierte, revolutionär. Und das ist, glaube ich, das Todesurteil für eine Schöpfung, die in die Ewigkeit lugen will.

Musikalisch hat *Richard Lert*, szenisch *Richard Meyer-Walden* das Werk betreut, dem imposantere Chöre und eine größer stilisierte Jaroslawna — man mußte wegen Versagens geeigneter Kräfte auf unsere brave, aber recht niedliche Soubrette zurückgreifen — wohl genützt haben würden. So mußte man an den schönen, großen Stimmen unserer beiden Baritone *Hans Bahling* und *Carsten Oerner* sein Genüge finden. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Wenn auch verspätet, darum nicht minder würdig gedachte die Staatsoper des hundertjährigen Geburtstages von Peter Cornelius durch eine klassisch vollendete Neueinstudierung des »Barbier von Bagdad«. *Hans Knappertsbusch* hatte die Aufführung ganz auf das Vokale gestellt und hob damit vor allem die feingliedrigen, duftigen Gebilde der Cornelianischen Lyrik in ihrer wesenbestimmenden Geltung heraus. Die Titelrolle gab *Paul Bender*. Wie er den rührend-geschwätzigen Barbier und Philosophen in beglückender Lebensfülle, wörtlich der Natur abgeschrieben, darstellt und singt, ist eine der genialsten Leistungen der deutschen Opernbühne. Das Liebespaar Margiana-Nureddin hatte in *Elisabeth Feuge* und *Fritz Krauß* zwei ideale Vertreter. *Max Hofmüller* erwies sich wiederum als hervorragender, aus der Musik schaffender Spielleiter, und *Leo Pasetti* hatte Bühnenbilder von berückender Farbenpracht geschaffen. — Das Gastspiel der *Mailänder Opern-Stagione* entsprach im allgemeinen nicht den Erwartungen. Die Darbietungen der Sänger erhoben sich kaum über das, was man jederzeit und allerorten in Italien hören kann. Einzig der Dirigent *Egisto Tango* überragte den Durchschnitt um ein beträchtliches. In ihm lernte man einen Theaterkapellmeister von seltenen Qualitäten kennen.

Willy Krienitz

MÜNSTER: Man hat angesichts der Händel-Renaissance die Frage aufgeworfen, ob die Inszenierung der Händelschen Werke sich mit dem Geist der Musik vertrage, ob nicht durch das Bühnenbild der Geist von der Musik abgewendet werde und diese nicht dadurch ihren eigentlichen Resonanzboden, die rein ideale Wirkungssphäre, verlöre. Wer die Herakles-Aufführung unter der Regieleitung von *Hanns Niedecken-Gebhard* und dessen Mitarbeitern *Rudolf Schulz-Dornburg*, dem Führer der schnell bekannt gewordenen Tanzgruppe *Kurt Jooss* und dem Bühnenbildner *Heinz Heckroth* sah, dem muß die szenische Dramatisierung solcher Händel-Werke geradezu als notwendig erscheinen. Es ist hier nicht der Platz, auf den Kern des Problems näher einzugehen. Niedecken, dessen Händel-Inszenierungen viel gerühmt sind, hat mit »Herakles« den Weg fortgesetzt, den er mit »Saul« und »Julius Cäsar« betreten hatte. Nur gesteigert und gereifter ist hier das Können, größer die musikalische Geste der Bühne; von überwältigender Überzeugung ist die Verwirklichung des in der Musik latenten Bühnendramas. Niedecken neigt zum Ekstatischen, jeder innere Vorgang wird zu einer Handlung, die ohne leere Geste den großen Ausdruck wirklichen Erlebens in sich trägt. Diese schon in den Einzelpersonen gesteigerte pathetische Geste wird in der Übersetzung der Chöre in das Szenische zum geradezu unerhörten Geschehnis. Der Eifersuchtschor hat als Bühnenhintergrund einen durch einen großen Bewegungschor und die Tanzgruppe dargestellten wahren Furiensabbat, eine gewaltige Bewegung der Bühne, auf der das ekle Geschmeiß des Eifersuchtsgeistes ein von der Musik rhythmisiertes und doch gefesseltes Bild abgeben. Im Gegensatz zu diesem Schlußbild des ersten Teiles steht das Triumphale des zweiten, das ebenfalls durch die bewegte Masse zu stärkstem Ausmaße gesteigerte Halleluja der Verklärung. So sinnfällig diese Darstellung ist, so überzeugend ist sie, so innerlich notwendig und so genial erdacht. Dieser Stil, mit dem die gewaltige Dramatik Händels auf die Bühne gebracht wird, hat nach menschlichem Ermessen seine ewig bleibenden Werte.

Die Aufführung selbst zeigte die Vorzüge ihrer verantwortlichen Führer. In der Darstellung waren beschäftigt: *Julius Balint* als Herakles, *Helene Orthmann* als Dejanira, *Ilse Roth* als Jole, *G. A. Walter* als Hyllos, *Clemens Baltzer* und *Rio Kube*. *Rudolf Predeek*

NÜRNBERG: Im »Neuen Stadttheater« erlebte Janáčeks »Jenufa« ihre Erstaufführung, die für Nürnberger Verhältnisse auf sehr respektabler Höhe stand und auch beim Publikum warme Aufnahme fand, trotzdem man kurz zuvor die Oper des Tschechen bereits vor das politische Forum des Stadtrates zitiert hatte. Kapellmeister *Karl Schmidt* bestärkte mit diesem Werke die gute Meinung, die man sich von seinem Talent und seiner verfeinerten musikalischen Kultur im allgemeinen im Lauf dieser Spielzeit bilden konnte.

Otto Krauß hatte als Inszenator das mährische Volksstück in seinem Temperament und äußeren Charakter vorzüglich erfaßt und brachte durch lebendige Spielleitung einen gesunden, naturalistischen Zug in die Szene. — Eine herbe Enttäuschung, ja, bei einem großen Teil des Nürnberger Publikums sogar eine Verbitterung bereitete das Gastspiel der »*Mailänder Stagione*«, das künstlerisch äußerst schwach fundiert war und, wie sich sehr schnell erkennen ließ, lediglich eine Geschäftsangelegenheit von zwei oder drei Leuten darstellt, die den »Triumph der italienischen Oper« in Deutschland propagieren möchten. Das einzig tröstliche an diesen Aufführungen war die rassige musikalische Leitung von *Egisto Tango* und noch vereinzelte gesangliche Leistungen, wie etwa die Aida, die den deutschen Namen *Eva Turner* trägt, der Rhamphis eines *Marone*, der Prologos im Bajazzo oder der Figaro und Basilio in Rossinis Barbier. Katastrophal geradezu mutete die Spielleitung an, für die *Ernst Lert* zeichnete, der aber, wie ich zufällig hörte, das ganze Ensemble erst zwei Tage vor der Abreise übernommen haben soll. Diese Tatsache allein mag genügen, um die »künstlerische Mission«, die die Mailänder bis in den Sommer hinein über mehr als vierzig Bühnen durch Deutschland tragen wollen, zu erkennen.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die Opéra Comique hatte »Tristan« angekündigt, beschließt aber die Saison mit »Graziella«, einer romantischen Oper von *Jules Mazeillier*, deren Text *Henri Cain* und *Raoul Gastambide* mit einigen Abänderungen nach einem kleinen Roman Lamartines verfaßten, den dieser erst spät nach einem Abenteuer in Italien schrieb. Ob er ausreichend Stoff zu einem langen Stück von fünf Akten bot, möchte ich bezweifeln. Jules Mazeillier, der 1879 geboren, 1909 den Rompreis erwarb, scheint keines jener Talente zu sein, die durch Ursprünglichkeit imponieren. Er hatte bisher keinen großen Namen und es sieht auch nicht so aus, als ob seine »Graziella« eine Offenbarung im Bereich der dramatischen Musik sein wird. Das mit Sorgfalt einstudierte Werk ist augenscheinlich das letzte, das die jetzige Leitung der Opéra Comique geben wird.

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: Dem jungen Richard Wagner galt eine Morgenfeier, die in einem Vortrag die Jugendopern: Hochzeit, Feen, Liebesverbot, Rienzi behandelte. Aus den Feen wurde die Szene zwischen Arindal und Ada (dritter Akt) vorgetragen. Am 13. Februar fand eine stilistisch hochbedeutende Erstaufführung des Rienzi unter Kapellmeister *Schmidt-Belden* und Oberspielleiter *Weißleder* statt, die auf Grund der neuen von Bayreuth veranlaßten Partitur das herrliche Drama in leuchtender Schönheit und bezwingender musikalischer Gewalt vor Aug' und Ohr brachte. *Ernst Neubert* war in Gesang und Spiel ein trefflicher Darsteller des Tribunen, der die anspruchsvolle Aufgabe mit unermüdeter Stimmkraft bewältigte. — Über Paul Graener sprach *Ludwig Neubeck* in einer mit Kammermusik und Liedern umrahmten Morgenfeier. Abends wurde die heitere Oper »Schirin und Gertraude« gegeben, Ernst Hardts Scherzspiel, das die Sage vom Grafen von Gleichen und seinen zwei Frauen von der komischen Seite nimmt. Der Gesamteindruck der Vorstellung unter Kapellmeister *Reise* und *Weißleder* war sehr günstig. — Von den übrigen Opern verdient eine mit ungewöhnlicher Sorgfalt und Liebe vorbereitete neue Figaro-Aufführung in der Münchener Fassung unter *Schmidt-Belden* besondere Anerkennung. — Ein Gastspiel der *Karsawina* mit *Pierre Wladimiroff* und des *Russischen romantischen Theaters*, wozu unser Orchester unter Leitung von *Efrem Kurtz* spielte, ließ die Schönheit und Ausdrucksfähigkeit der hohen Tanzkunst vor den entzückten Zuschauern aufleuchten.

W. Golther

WEIMAR: »*Traumliebe*«. Musikdrama von *Hubert Pataky*. *Uraufführung*. Die »Traumliebe« Patakys ist die Liebe im somnambulen Zustand. Harald, der Maler, sitzt trübsinnig im Atelier; das Bild der Geliebten will nicht glücken. Er kann im Tageslicht nicht leben. Vergebens suchen seine beiden Freunde, der Arzt Werner und der Assessor Richard, der mit seinem jungen Weibe Ingewald in dem gegenüberliegenden, durch einen Brückenbogen mit dem Atelier verbundenen Hause wohnt, ihm mit einer fidelen Kneiperei die Melancholie zu vertreiben. Denn er ersehnt die Nacht, die mondbeglänzte. Nachdem Werner und Richard schwer betrunken zum Schlafe niedergesunken sind, kommt die Zeit, wo er zum Traumleben erwacht. In lichtem Gewande erscheint die traumwandelnde Ingewald auf dem gefährlichen Brückenbogen und führt ihn ins Traumreich der Liebe. Die Szene verwandelt sich in eine

mondbeschienene Zaubernacht, die das traumverlorene Paar mit Liebesglück überschüttet. Zu früh verblaßt das Mondlicht; die Szene verwandelt sich ins erste Bild zurück und läßt das verzückte Paar, von Morgenrot übergossen, auf dem Brückenbogen Abschied nehmen. Werner erwacht, weckt Richard, der die Liebenden mit lauter Stimme zum Leben zurückruft. Jäh aufschreiend stürzen sie in die Tiefe. — Pataky schreibt sich selbst ein sehr wirkungsvolles Textbuch, das die Traumhandlung geschickt vorbereitet und im zweiten Teil sehr poetisch ausdeutet.

Die Musik ist durchaus orchestral empfunden. Klangrausch, Klangzauber. Sie verrät den Meister der Instrumentation, den kontrapunktischen Könner. Was mehr ist: diese Musik kommt aus dem Herzen, sie ist nur Gefühl und Leidenschaft, sie ist aber nicht nur wahr in den Ausbrüchen seelischen Verzücktseins, sie ist wahr und dazu köstlich in der Schilderung des Burlesken beim Trinkgelage des ersten Aktes. Trotz deutlicher Anklänge an Puccini hat sie ein so starkes eigenes und inneres Gepräge, daß man von Pataky viel erwarten darf. Deshalb war der Erfolg durchschlagend und überaus ehrlich. *Ernst Praetorius* saß am Dirigentenpult, *Priska Aich* spielte (etwas indezent) und sang die Ingewald. *Xaver Mang* und *Karl Heerdegen* ein überwältigendes, versoffenes Paar. *Maximilian Moris* schuf ein schönes Atelierbild.

Otto Reuter

WIEN: Die Staatsoper hat sich einer alten Verpflichtung entledigt und *Marco Franks* zweiaktige Oper *»Das Bildnis der Madonna« uraufgeführt.* Der Text von *Lothar Ring* ist ein klischeehafter Abklatsch der jüngst verflossenen Renaissanceopern (»Mona Lisa«, »Violanta«); die Musik nascht von Puccini, d'Albert, und überhaupt von allen Meistern der effektvollen Publikumsoper; verdirbt sich aber dabei gründlich den Magen. Marco Frank sitzt als zweiter Geiger im Volksopernorchester, hat oder hatte eine gewichtige Stimme im Musikerverband; an seine schöpferische Berufung konnte wohl niemand ernstlich glauben und sein etwas unüberlegt angenommenes »Bildnis der Madonna« bedeutete eine langwierige Verlegenheit für unser ohnehin sehr schwerfälliges Operninstitut. Diese beseitigt zu haben, mag als der Erfolg dieses Premierenabends gelten. Der Redoutensaal, dieser klassische Raum für die kleinen galanten und scharmanten Opernabenteuer, hat mit einer Serie von vier »Ballettkomödien« ein neues attraktives Tanzprogramm erhalten, in dem neben Mozart »Les petits riens«, neben einem kunterbunten Arrangement des Rubinsteinschen »Bal costumé« und neben einem artigen Puppenstubenscherz mit lachender Johann Strauß-Musik das »Pulcinella«-Ballett von Strawinskij das interessante und wertvolle Hauptstück bildet; auch insofern, als es dem unermüdlichen Ballettchef *Heinrich Kröller* Gelegenheit gibt, die vielgerühmte, aber völlig erstarrte Anmut unserer Ballerinen ein wenig auftauen zu lassen. Im übrigen fehlt es der Opernleitung durchaus an eigenen Gedanken und an zielbewußten Plänen. Das alte System der Reprisen und Auffrischungen, das sich ängstlich an die sogenannte Tradition hält und das sich geflissentlich nichts einfallen lassen will, lockt niemanden mehr ins Haus. Immerhin gestaltete sich die Wiederaufnahme des »Hernani« durch die überwältigende Mitwirkung *Battistinis* zu einem feierlichen, von alten seligen Opernerinnerungen umwitterten Ereignis.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Immer noch zeigen sich im Spielplan die Nachwirkungen des Theaterbrandes: nach einem längeren erzwungenen Brachliegen der Kräfte mußte die Repertoireoper neueinstudiert und zum Teil auch szenisch von Grund aus erneuert werden; hiernach erscheint verständlich, warum vom zeitgenössischen Schaffen bisher nicht viel geboten wurde. In der Neueinstudierung des »Figaro« (mit den Bühnenbildern von *Gerhart T. Buchholz*) bewährte sich wiederum die überragende Gestaltungskraft *Otto Klemperers. Franz Biehler* (Figaro), *Fritz Krenn* (Almaviva), *Therese Müller-Reichel* (Cherubim) sind mit Dank zu nennen. Unter der bewährten, alle Feinheiten der Partitur sorgsam aufspürenden Leitung *Arthur Rothers* erstanden fröhlich-beschwingt der »Barbier von Sevilla« und »Don Pasquale«, *Milda Goldberger-Tiele* als Rosine und Norina (wie auch als Susanne im Figaro) bot ganz Ausgezeichnetes in Koloraturgesang und Spiel.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: *Furtwängler*, von amerikanischen Triumphen wieder heimgekehrt, setzt die Reihe seiner Philharmonischen Konzerte fort. Zwei von Arnold Schönberg für Orchester bearbeitete Bachsche Choralvorspiele waren die Novität des Abends: meisterlich gesetzte

Stücke, in denen Schönberg sich bescheidet, gänzlich der Diener Bachs zu sein, mit feinem Ohr und tiefem Verständnis die sinngemäßesten Klangfarben zu wählen und zu mischen. *Lubka Kolessa* entzückte die Hörer mit dem bezaubernd anmutigen Vortrag des Chopinschen e-moll-Konzerts.
Kleiber setzte seinem konservativen Opernhauspublikum letzthin auch jene legendären fünf Schönbergschen Orchesterstücke vor, die, 1912 veröffentlicht, bis zur Gegenwart es in Berlin zu einer einzigen glücklich verlaufenen Aufführung unter Furtwängler gebracht hatten. Noch immer, 1925, zählen diese Stücke zu den großen Kuriositäten der Literatur, noch immer sind sie fast allen Hörern, Laien und Fachmusikern in ihrer Technik kaum verständlich. Man hat noch keinen rechten Maßstab zur Wertung, kann sie nicht positiv als gut oder schlecht bezeichnen, und das entrüstete Toben der einen ist so unangebracht wie die begeisterte Zustimmung der anderen mir erheuchelt, zumindest als eine autosuggestive Selbsttäuschung erscheint. Ob dieser Schönbergsche Vorstoß in zweifellos neue Regionen eine Genietat oder eine ästhetische Verirrung ist, läßt sich heute noch nicht beurteilen.
Nicht zweifelhaft jedoch kann es sein, daß die sinfonische Musik des Strauß-Jüngers *Kurt Stiebitz* gänzlich unproblematischer Art ist, und in ihrer ästhetischen Minderwertigkeit vollkommen klar erkenntlich ist. Seine f-moll-Sinfonie (von *Friedrich Quest* aufgeführt) ist eine monströse Verkitschung und eine unfreiwillige Burleske des Straußschen Heldenlebens.
Das *Amar-Quartett* aus Frankfurt, auf neuzeitliche Musik spezialisiert, brachte sich in Erinnerung mit zwei Programmen jüngster Kammermusik. Hindemiths Streichtrio op. 34, hier schon bekannt, berührt angenehm durch sein musikalisches Wesen, den sprudelnden Fluß der Bewegung, die leichte Hand, die mit so bewundernswertem Geschick sich betätigt. Diesen höchst schätzbaren Qualitäten steht jedoch eine gar zu große Sorglosigkeit und oft auch Bedeutungslosigkeit der musikalischen Erfindung entgegen. Eine talentvolle, aber leichtsinnige Musik. Křeneks drittes Streichquartett ist energievoll, aber blutlos; eine nicht uninteressante Studie in merkwürdigen Rhythmen und absonderlichen Zusammenklängen, aber als Ausdruck seelischer Werte fragwürdig und kümmerlich. Strawinskijs sehr komprimiertes Concertino halte ich nicht für eine der glücklichsten Eingebungen des Meisters. An der hier zur Schau gestellten verschnörkelten, etwas affektierten und snobistischen Manier habe ich nur sehr bedingte Freude. Ernest Blochs Streichquartett enthält eine Fülle charaktervoller Musik, müßte aber, um wirklich konzentriert und eindringlich zu erscheinen, von manchem Ballast sich entlasten. Bartóks zweites Streichquartett wird in seiner fanatisch herben Art nur immer wenigen Hörern gefallen. Dennoch enthält es einige Stellen, die an die Nieren gehen, und die Bartók als einen auserwählten Künstler dokumentieren.
Bartóks Landsmann und Schüler ist Györgo Kósa aus Budapest, der die Auszeichnung genoß, von *Kleiber* in Berlin eingeführt zu werden. Seine sechs kleinen Stücke für Orchester stellen eine Kreuzung dar zwischen den Schönbergschen Orchesterstücken, der feinfingrigen französischen Impressionistik, mit der feurigen ungarischen Geste wirkungsvoll präsentiert. Gewiß eine vorwiegend artistische Angelegenheit, aber doch mit ungewöhnlichem Talent und feiner Geschmackskultur vorgetragen.
Bartók und Kodály samt ihren Schülern Szelényi, Kósa, Kadosa beherrschten mit ihren Klavierstücken das Programm des sehr fähigen und unternehmungslustigen Budapester Pianisten *Imre Weißhaus.* Was ich davon hörte, erhob sich allerdings nicht über das engere ungarische Nationalidiom hinaus in die große Weltsprache der Musik. Interessante Folklore-Studien im modernistischen Geleise, aber noch keine wirklich geprägten Kunstwerke.
Das *Roth-Quartett* vermittelte die erste Bekanntschaft mit einem neuen Quartett des Busoni-Schülers Wladimir Vogel. Auch hier handelt es sich mehr um artistische, technische Probleme als um Musik aus den Tiefen des Gemüts.
Der junge *Franz Osborn*, ein glänzender, der neuen Kunst sehr ergebener Klavierspieler, hatte diesmal die »Östlichen Visionen« von Erich W. Sternberg mitgebracht. Dieser sehr bemerkenswerte Zyklus von acht Klavierstücken bekräftigt aufs neue Sternbergs Begabung und sein Streben, die Errungenschaften der modernen Technik einem tieferen und echten Ausdruckswillen dienstbar zu machen.
Adolf Busch, der große Geiger hat auch als Komponist Ehrgeiz. Sein von *Rudolf Serkin* glänzend gespieltes (von *Emil Bohnke* dirigiertes) Klavierkonzert ist eine höchst seriöse

Komposition, in einer Architektonik großen Stils angelegt. Was den musikalischen Inhalt angeht, so überstrahlen allerdings die verehrten Vorbilder Bach, Brahms und Reger die persönlichen Züge von Busch noch zu sehr, als daß man von einer individuell ausgeprägten Kunst reden könnte.

Werke des Wiener Komponisten Hugo Kauder wurden im Grotrian Steinweg-Saal gespielt. Ich hörte das vom *Deman-Quartett* vorzüglich vorgetragene Streichquartett in c-moll, ein Stück von bedeutendem geistigen Gehalt und starkem Können. Aus der Klangsubstanz der Brahms und Mahler herausgewachsen, hat es dennoch ein eigenes Gesicht, bezwungene Form und starkes rhythmisches und melodisches Leben. *Hugo Leichtentritt*

BERN: Bern ist nun aus seinem konservativen Schlummer erwacht und auch in den Kampf um die zukünftigen Güter des musikalischen Imperiums eingetreten. Nach der Aufführung von Křeneks »Concerto grosso« konnten wir sogar eine regelrechte Zeitungspolemik, Brun-Renker, erleben. Der Berner denkt »nume nid gsprängt« und hat für die atonalen Seitensprünge nur ein Lächeln übrig. Honeggers allgespielte »Pacific 231« wurde in seiner outrierten Technologie sogar angestaunt, auch Hindemiths »Nusch-Nuschi-Tänze« fanden eine freundliche Aufnahme, doch Ravels farbenreiche »Tzigane«, der *Moodies* Zaubergeige zu einem kräftigen da capo verhalf, und die auf fruchtbarem musikalischen Boden verankert ist, wurde bewundert. Arnold Schönberg war mit drei Orchesterliedern op. 8 vertreten, die schon bedenklich verblaßt anmuten. *Fr. J. Hirt, Alphons Brun* und *Lorenz Lehr* veranstalteten drei moderne Kammermusikabende, die uns über die allermodernsten Bestrebungen auf diesem Gebiete vollkommen aufklären konnten. Arthur Honegger, Claude Debussy, Gabriel Pierné, Ildebrando Pizetti, Béla Bartók, Cyrill Scott und Maurice Ravel bestritten die Programme. Auch hier siegte neben Debussy Ravel als Vertreter wahrer musikalischer Substanz, während die anderen in fruchtlosen akustischen Experimenten stecken geblieben sind. Haben sich so unsere dominierenden Musikinstitute in das Gewoge des Zeitstromes gewagt, so konnte auch der alte Kämpe Bruckner in seinem Jubiläumsjahre einige Male zu Wort kommen. Von seinen Sinfonien wurde die 1. im Abonnementskonzert *(Brun)* und die 7. im Volkskonzert *(Nef)* aufgeführt, während sich der rührige *Berner Männerchor* unter *O. Kreis* neben belangloseren Kompositionen hauptsächlich des selten gehörten Chorwerkes »Helgoland« mit ganzer Kraft annahm. Die *Liedertafel (Fr. Brun)* hat Hugo Kauns Requiem zu einer meisterhaften Interpretation verholfen. Auch der *Pfarrcäcilienverein* (*J. J. Müller*) hat sich mit schönem Erfolg an Rezniceks Messe »In Memoriam« herangewagt. Schließlich vermochte Joh. Seb. Bachs Ewigkeitsschöpfung Matthäuspassion (*Cäcilienverein*) mit dem Mantel der christlichen Liebe alle Winterstürme zuzudecken. *Julius Mai*

BRESLAU: Der Orchesterverein brachte in seinen Konzerten folgende Neuheiten: *Keußler*: *Sinfonie d-moll* (*Uraufführung* unter Leitung des Komponisten), Trapp: Sinfonie Nr. 2, *Hermann Buchal*: »*Totenklage für großes Orchester*« (*Uraufführung* unter *Georg Dohrn*), Pergolesi-Strawinskij: Pulcinella-Suite, Strawinskij: Ballettmusik zu »Petruschka«, Richard Strauß: »Das Tal«, Gesang für Baß, Hans Pfitzner: Klavierkonzert Es-dur op. 31, Zandonai: Violinkonzert. Keußlers Sinfonie ist ein gedankenvolles, von eigenartigem Intellektualismus beeinflußtes Werk, mehr auf den Geist als auf das Gefühl wirkend, Hermann Buchal (ein Schlesier) schreibt vornehme, an beste Vorbilder angelehnte Musik. Besonders erwähnenswert ist ein Konzert im alten königlichen Schloß, bei dem der Stimmung des Raumes durch friderizianische Kostümierung der Künstler und ein zeitgemäßes Programm Rechnung getragen wurde. *Rudolf Bilke*

DUISBURG: *Paul Scheinpflug*, der gegenwärtig im Ruhrgebiet neben klassischen Werken am liebevollsten die zeitgenössische Komposition bei kluger Auswahl ihrer Stoffe pflegt, leitete seine große Gemeinde jüngst durch die örtliche Erstaufführung von Hermann Ungers »Hymnus an das Leben« zu einem aus verdämmernden Fernen in glutvoll bejahende Bahnen ansteigenden Opus, dessen musikalische Struktur die Grundtönung des »Schicksalsliedes« von Brahms kühn weiterspinnt. Der von dem Dirigenten mit hohem Auftriebswillen glückhaft durchs Ziel gesteuerte Chor des städtischen Gesangvereins gab sein Bestes in dem feierlichen A cappella-Schluß, dem das Orchester anschließend um so inspirierter seine durch Pauken- und Orgelklingen wuchtig getürmte Kuppel hinzufügen konnte. Mit-

wirkender Solist war *Helmut Seiler* von der Duisburg-Bochumer Oper. Im weiteren Verlauf des Abends wurde *Joseph Meßners* sinfonisches Chorwerk »*Das Leben*« für Sopransolo, Frauenchor, Streichorchester, Harfen und Klavier nach Gedichten von Novalis aus der Taufe gehoben. Seine vier Sätze wollen den Menschen vom Erdenschmerz zu himmlischer Beglückung leiten. Sopransoli und Chorweisen lösen einander in der schwärmerischen Deutung dieses Sehnens ab. Darein mischen sich instrumentale Klänge, die schöpferische Potenz nährte. Bedeutsame Aufgaben sind dem Klavier zugewiesen, das die dramatisch gesteigerten Takte durch Figurenwerk, temperamentgesättigte Akkordeinstreuungen und rhythmische Verschiebungen leuchtend gestaltet. Der vielfach a cappella geschriebene Chorsatz legt großen Wert auf geschmackssichere Bindung von Gegenmelodien. Er folgt hierbei den Grundgesetzen der Musik unter geschickter Einschaltung eines modern gerichteten Willensimpulses, der von Brucknerschem Geist beeinflußt scheint. Plastisch wirksam gestufte Verflechtungen von Chor- und Solopartien sind gute Stützen zur Blickrichtung ins Mystische. Der Wiedergabegewinn des Werkes war beträchtlich. *Rose Walters* Sopran diente den Soloweisen mit vorbildlicher Hingabe. Die gefährliche Klavierpartie meisterte *G. Lessing*. Tags darauf machte ein Sonderkonzert durch die mutige Initiative des von dem ausgezeichneten Gesangspädagogen *Walther Josephson* geleiteten *Rheinischen Madrigalchores (Rose Walter, Gertraud Lucas* und *Bruno Helberger)* mit intimeren Schöpfungen aus der Feder Meßners bekannt. Hier nahm man die nachhaltigsten Eindrücke von den linear modern gefaßten Chorsätzen »Der Einsiedler« und »Der Abend« mit. Die farbenreiche Wiedergabe der groß angelegten Orgel-Improvisationen über ein Thema von Bruckner (aus dem »Credo« der f-moll-Messe) durch den Komponisten beschloß die Duisburger Meßnertage, die dem Salzburger Gast viel Ehrungen einbrachten. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Unter *Georg Schneevoigt* bleibt das musikalische Leben nach wie vor eine Qual. Bruckners und Beethovens Namen waren genannt, aber ihr Geist schwebte nicht über dem trüben Wässerchen. Strawinskijs »Feuervogel« war mitunter klanglich fein abgetönt, das rhythmische Erlebnis mußte aber bei solcher Maschinenarbeit ausbleiben. Mahlers »Fünfter« erging es in keiner Beziehung besser. Einige (übrigens herzlich schwache) skandinavische Werke lagen dem kühlen und trotzdem zum Virtuosen neigenden Dirigenten relativ noch am besten. Paul Hindemiths »Die junge Magd« — wohl eines seiner stärksten Werke — hinterließ nachhaltige Eindrücke. *Anna Ibald* ist trotz ihrer kleinen Stimme für solche modernen Aufgaben eine der berufensten Vertreterinnen.

Carl Heinzen

HAMBURG: Die Philharmonischen Konzerte, abschließend für *Karl Muck* von *Eugen Papst* geleitet und bemerkenswert günstig gefördert, brachten erstmals in den eigenen Programmen Mahlers »Dritte« und zuvor den »Judas Makkabäus« von Händel-Chrysander. In den eigenen Sinfoniekonzerten hat Papst (hier zum erstmaligen Erscheinen des Autors) Heinrich Kaminskis »Concerto grosso« mit viel Beachtung aufgeführt. Dies in Stimmführung, Polyrhythmik und Ausnutzung unerschrockener Harmonik sicher überladene Stück (ein Einsätzer mit drei Gruppen, reinlich in C-dur beginnend, ebenso sauber in F-dur ausklingend nach nimmersatter Unrast des Bewegungseifers, die viel Scheinpolyphonie verbraucht) hebt sich gleichwohl von den fragwürdigen Beispielen neuzeitlicher Produktion vorteilhaft ab. Kurz hernach führte Kaminski selbst hier ein frühes Klavierquartett (mit Klarinette) und ein gemischtes Quintett neuesten Wachstums auf — Werke mit allen Graden des Talents und wie mit den Eigensinnslaunen eines Anachoreten behaftet. Nicht minder seine »Geistlichen« drei Stücke, nur von Geige und Klarinette begleitet: in diesem Zirkel von Uraufführungen der unbekümmertste Vorstoß! Hier und in Altona hat *Felix Woyrsch* sein »Totentanz«-Mysterium zu erfolgreicher Neubelebung geführt.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Während der Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein unter *Gustav Pielken* die schöne und sinnige Deutsche Singmesse von *Josef Haas* aufführte, brachte *Hermann Abendroth* im Gürzenich dessen *Variationensuite über ein altes Rokokothema* (von *Kirnberger*), Werk 64, zur *Uraufführung*. Die Variationen sind in mehreren Sätzen suitenmäßig gebunden, von lyrischen Zwischenspielen durchbrochen und von Vorspiel und Rondo-Finale begrenzt. Beweglich, humorvoll und witzig wie immer sprudelt die Laune des Komponisten und fesselt trotz des spitzen

Charakters des Ganzen durch die Virtuosität des kleinen Orchesters. Die Diana-Ballettsuite von Egon Wellesz, zum ersten Male konzertmäßig geboten, vermochte infolge ihrer mehr intellektuell erfaßten Klangsinnlichkeit das Publikum nicht zu erwärmen. Die Gürzenich-Konzerte schlossen mit zwei großen Choraufführungen in der neuen Messehalle, die unseres Chormeisters *August v. Othegraven* innig-volkstümlichem Oratorium »Marienleben« und der Bachschen Matthäuspassion galten. Das *Kölner Volksorchester* machte sich unter dem München-Gladbacher Operndirektor *Fritz Zaun* um die Erstaufführung der nachgelassenen d-moll-Sinfonie von Bruckner verdient. *Walter Jacobs*

KÖNIGSBERG i. Pr.: Unsere großen Sinfoniekonzerte leisten unter *Ernst Kunwald* nach wie vor tapfere Pionierarbeit für neuzeitliches Schaffen. Da wir noch sehr im Rückstand sind, ist eine vorsichtige Taktik selbstverständlich geboten. Nach Schönbergs »Pelleas und Melisande« folgte als erstes größeres Werk von Strawinskij die Petruschkasuite. *Alma Moodie* spielte das Violinkonzert von Pfitzner, *Edwin Fischer* das Klavierkonzert von Bohnke. Hindemiths »Nusch-Nuschi«-Tänze, Schrekers »Vorspiel zu einem Drama« und die Tanzsuite nach Couperin von Richard Strauß zeigen die immerhin gemäßigte Linie der gespielten neueren Werke. Aber auch dieses nach dem Vorbild anderer Städte vorsichtig gewählte Maß erregte in weiten musikalischen Kreisen bereits ein bedenkliches Kopfschütteln, so daß wir im nächsten Jahr voraussichtlich mit einem Rückschlag zu rechnen haben werden. — Auch der »*Bund für Neue Tonkunst*« hält, seiner Wesensart gemäß, die Fahne des Fortschritts hoch. Die speziell für neuere Dinge hochbegabte *Marie Lydia Günther* spielte Werke von Busoni, Strawinskij und Prokofieff, das nicht minder fortschrittlich orientierte, klanglich hochkultivierte *Lenzewski-Quartett* vermittelte Křenek, Sekles und zwei junge Ostpreußen, Herbert Brust und Heinz Joachim. — Interessant, doch künstlerisch nicht sonderlich bereichernd, war eine Aufführung des »Requiem« von Berlioz durch die *Singakademie* unter Kunwald. Seiner für die damalige Zeit unerhört kühnen Neuerungen ungeachtet ist das Werk rein musikalisch gesehen doch schon stark verblaßt. — Aus dem Rahmen der Künstlerkonzerte und den Veranstaltungen einheimischer Virtuosen, Sänger und Sängerinnen ist kaum etwas die weitere Öffentlichkeit Interessierendes zu melden. Diese Abende bewegten sich bei oft ausgezeichneten reproduktiven Leistungen vorwiegend in klassischen Bahnen. *Otto Besch*

KREFELD: Das Konzertleben bietet ein buntes Bild. So sehr freies Spiel der Kräfte an sich erwünscht ist, hier wäre ihr strafferes Zusammenfassen geboten, aber das scheint vorläufig noch in weite Ferne gerückt. Für eine Besprechung kommen in erster Linie die Konzerte der *Konzertgesellschaft* und die *Sinfoniekonzerte* in Betracht, beide unter *Rudolf Siegels* Leitung, der sich um das hiesige Konzertleben große Verdienste erworben hat. Strauß wurde an drei Abenden gefeiert: Siegel brachte — besonders dankenswert — den Macbeth, ferner — gut getönt und sehr beweglich — Till Eulenspiegel und die Burleske, die *Pembaur* fast über ihr eigenes Maß steigerte; ergänzend sang *Irene Eden* Lieder, deren Vortrag Wünsche offen ließ. *Brodersen* bestritt, von seiner Tochter unzulänglich begleitet, einen ganzen Abend mit Strauß, wobei er die Lieder, die ihm erreichbar waren, mit glänzender Benutzung seiner Mittel erschöpfte. Bruckners wurde gedacht durch die Siebente, die nicht ganz so gelang, wie man es bei einem langjährigen Bruckner-Apostel wie Siegel hätte erwarten sollen, und durch eine sorgfältige Darstellung der d-moll-Messe. Sie war für das Rheinland neu und begegnete deshalb um so lebhafterem Interesse. Die fromme, liturgisch-objektive Haltung des Werkes kam eindrucksvoll zur Geltung. Ein Mahler-Abend brachte in erwünschter Zusammenstellung die 1. Sinfonie und die »Lieder eines fahrenden Gesellen«, von *Meta Reidel* gesungen, die sich die Lieder ganz zu eigen gemacht hatte. Künstlerisch am höchsten stand die Aufführung von Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele«, eine Meisterleistung von Chor und Orchester, deren Wirkung durch ein erlesenes Solistenquartett *Lotte Leonard*, *Hilde Ellger*, *August Richter* und *Hermann Schey* gesteigert wurde. Neue Musik wagt sich bei der trotz Siegels Bemühungen merkwürdig konservativen Haltung des Krefelder Publikums nur schüchtern hervor. Um so bedauerlicher, wenn sich dann ein Werk wie Weigls »Phantastisches Intermezzo« als Niete herausstellt. Hindemiths Kammermusik Nr. 1 wurde mit gutem Humor, Tochs zarte chinesische Gesänge mit gebührender Achtung aufgenommen. Von Solisten seien nur erwähnt: *Edwin Fischer* mit Beethovens

Es-dur-Konzert, energisch und im 2. Satz ganz unromantisch gestaltet, und der Geiger *Rostal*, der, den üblichen Turnus der Violinkonzerte vermeidend, ausgezeichnet das ziemlich unbedeutende Konzert von Glasunoff spielte. — Verschiedene *Streichquartettvereinigungen* lösten einander ab: Die *Stuttgarter*, die *Budapester*, die *Böhmen* (zum ersten Male wieder) und das *Gewandhausquartett*. Nicht vergessen sei das hiesige *Peter-Quartett*, das trotz der kurzen Zeit seines Bestehens durch fleißige Arbeit einen festen Platz im hiesigen Konzertleben errungen hat und bewußt moderne Musik pflegt.

In der literarischen Gesellschaft trug nach einem unwichtigen Vortrag von *Rudolf Mengelberg* über Geschichte und Wesen des deutschen Liedes *Harriet van Emden* restlos befriedigend Lieder von Mengelberg vor, die ein feines Talent für impressionistische Stimmungen verrieten. — Von verschiedenen Chorvereinigungen ragte der *Berliner Domchor* durch Schmiegsamkeit und makellose Reinheit des Vortrags hervor; nur verwischte er den Eindruck am Schlusse etwas durch belanglose Kompositionen früherer Dirigenten des Vereins. Die *Sixtinischen Sänger* begeisterten vor allem durch ihre Technik das Publikum, während die Phrasierung des Textes etwa im Puer natus est von Firmin le Bel erhebliche Mängel aufwies. Die ausgezeichnet geschulten *Don Kosaken* bereiteten insofern eine Enttäuschung, als das volkstümliche Element in ihrem Konzert eine merkwürdig geringe Rolle spielte und im übrigen die Kompositionen ein niedriges Niveau aufwiesen. Der *Kölner Domchor* sang mit gutem Gelingen Bruckners schwierige e-moll-Messe. Von einheimischen Chorvereinigungen seien die Veranstaltungen des *Bach-Chores* unter dem sehr rührigen *Alfred Fischer* erwähnt. Aufführungen von Händels »Susanna«, Bachs »Weihnachtsoratorium« und namentlich von Händels »Israel in Ägypten«, die ganz hervorragend waren, legen Zeugnis von dem Eifer des Vereins ab. *Joseph Klövekorn*

LEIPZIG: Die *Gewandhaussaison* ist zu Ende. Es war eine Ausnahmesaison, ein erster gewagter Versuch, die traditionellen Bindungen zwischen dem Institut und seinem Dirigenten zu lockern. Das künstlerische Fundament bestand wieder in der sogenannten Klassik, genauer in der Sinfonik Beethovens. Zum Schluß hörte man die Neunte. Ihre Aufführung unter *Furtwängler* ist die Vollendung eines persönlichen Stils, die Reife einer aus tiefem künstlerischen Innern geförderten Anschauung. Hier ist alles persönlich durchfühlt, von großem, ja hinreißendem Temperament getragen und durch die Individualität bedeutender Künstlerschaft hindurch auf das Ziel einer Phrenetisierung der Massen gerichtet. Mit einem fast heiligen Feuer wird hingewiesen auf das einmalige Beispiel der Verwirklichung hoher humanitärer Ideen in klanglicher Gestalt. Dieser glühende Hinweis zündet in der Tat. Zur Interpretation im Einzelnen: eine fließend durchsichtige Gestaltung der Instrumentalsätze, echtpoetische Inbrunst in der Ausführung der Melodieteile und -teilchen, viel Feinheit in der Artikulation, so, daß es scheint, als strömten die Kräfte des Aufbaues aus dem, was der einzelne zum Ganzen hinzugibt. Der kammermusikhafte Spätstil Beethovens, die spirituelle Haltung dieser einsamen Kunst ist aufs glücklichste erfaßt, der Baugedanke aber bleibt oberstes Prinzip, der Chorsatz Erfüllung in formgesetzlicher und geistiger Hinsicht. Hier triumphiert die Gestaltung im letzten Sinn einer überpersönlichen Kunstoffenbarung. *Brecher* führte bei besonderer Gelegenheit, ebenfalls im Gewandhaus, den Beethoven der »Sechsten« auf: belebend bis ins kleine und kleinste, gleichwohl nach großer Gestalt strebend. Es ist eine der außerordentlichsten Leistungen des Dirigenten, überdies interessant durch den Vergleich zu einer etwa gleichzeitigen Interpretation des Werkes durch Furtwängler. Damit ist aber auch eigentlich alles gesagt, was Leipzig in einem vollen Monat zu bieten hatte. Unser letzter Bericht über *Kurt Thomas* wäre noch dahin zu ergänzen, daß die Direktion des Leipziger Konservatoriums den jungen Komponisten — den bisherigen Schüler der Anstalt — zum Lehrer ernannt hat. So spürt man Bewegung und klug aufbauende Politik. *Hans Schnoor*

LONDON: Trotz vieler und guter Musik und einer Reihe ausgezeichneter Künstler hat der vergangene Monat wenig wirklich Interessantes gebracht. Für Sensationen sorgte nur die Radiogesellschaft mit der Hilfe unternehmungslustiger Zeitungen. *Tetrazzini* gab ihre Rouladen zum besten, *Paderewski* seine Kunst und seine Künste. — Offen gestanden, ist ihm das Radioexperiment nicht günstig gewesen. Der Funken taugt dem Klavier nicht und entriß dem Polen seine Hauptforcen: Anschlag und Farbe. Was bleibt, ist dann eben

nur die Interpretation. Die ist aber seine stärkste Seite nicht. Ohne das Blendwerk des schönen Tones und der Persönlichkeit verstimmen das sentimentale Nachschlagen der linken Hand, die manchmal grotesken Tempoverzerrungen, das allzu gefühlvolle Verweilen auf gewissen Noten. Im Konzertsaal mag Paderewski zündender wirken als z. B. *Lamond*, der auch die Appassionata für die Broadcasting Company spielte, aber mit dem Schalltrichter am Ohr weiß man bei letzterem doch, daß man Beethoven hört, nicht Beethoven »ad curam Paderewski«. Daß das rein Technische wundervoll war, braucht kaum hervorgehoben zu werden. — Neu für hier war das Klavierkonzert von Strawinskij, das die Music Society einführte. Der Orchesterpart wurde auf einem zweiten Klavier nach der vom Komponisten selbst verfertigten Bearbeitung von *Kathleen Lang* vortrefflich gespielt. Die Solopartie übernahm der junge *André Hallis*, dessen etwas harter aber energischer Anschlag für diese Musik paßt. Strawinskij zeigt sich in diesen drei Sätzen als Bach-Schüler. Bachsche Thematik in moderner freikontrapunktischer Behandlung. Man kann sich vorstellen, was das an harmonischen Härten bedeutet. Das Resultat ist ein musikalisches Kuriosum, das man wegen seiner zwingenden Dynamik als intellektuellen Kitzel hinnehmen, aber kaum als von bleibendem Wert betrachten kann. Im selben Konzert gab ein armenischer Geiger, *Haig Gudenian*, Proben ungewöhnlicher Begabung nicht nur für sein Instrument, sondern namentlich für die Übertragung östlicher Volksmelodien mit und ohne Klavierbegleitung. Auf seiner um eine kleine Terz heruntergestimmten Geige (die e-Saite um zweieinhalb Töne) entlockt er seltsame Tonfarben. Ist auch seine Suite »Omar Khayyam« etwas lang, so muß man doch den geschickten Aufbau und die pikante Harmonisierung bewundern.

Felix Weingartner dirigierte kurz nacheinander die Philharmonic und das London Symphony Orchestra, beide Male die 8. Sinfonie Beethovens — fast des Guten zu viel. Sein straffes Tempo, das mit kleinsten Schattierungen Großes erreicht, begeistert die meisten; manche allerdings vermissen Wärme und Schwung. Zu Unrecht. Doch liegt dem Meister die Moderne wohl weniger. Holsts »Planeten« und Debussys »Aprèsmidi d'un faune« widerfuhr Gerechtigkeit, aber nicht mehr. Sie klangen etwas nüchtern und namentlich letzteres farblos. Der junge *Besty* dirigierte ein eigenes Konzert. Die Künstler schienen seinen Absichten nicht sehr willig zu folgen. Es entstanden verschiedentlich Schwankungen, trotz seines durchaus klaren Taktierens und durchdachter Agogig. Nicht ohne Mut brachte er Regers geistvolle »Variationen über ein Mozartsches Thema«, denn Reger steht hier im üblen Geruch der Langweiligkeit; es muß zugegeben werden, daß der junge Dirigent diesen Eindruck nicht zu verscheuchen vermochte, denn das gleich anfangs sehr verschleppte Tempo des Themas wirkte beschwerend auf das an und für sich breit ausgesponnene Werk.

Unter den Kammermusikveranstaltungen mag das Philharmonic Trio erwähnt werden, Klavier *(O'Connor Morris)*, Flöte *(Transella)* und Oboe *(Léon Goossens)*, eine etwas unvorteilhafte Kombination der Kontraste fehlen. Fünf neue Kompositionen kamen zu Gehör. Sie überschritten die Grenzen angenehmer Unterhaltungsmusik nicht und zeigten im übrigen die Schwächen dieser Zusammensetzung; nur zwei kurze Werke von Eugène Goossens machten darin eine Ausnahme — er rang der Klangfarbe der beiden Blasinstrumente wohlberechnete künstlerische Effekte ab. — Ein interessanter und meist wohlgelungener Versuch, die gegenwärtigen schlechten Übersetzungen Schubertscher Lieder zu ersetzen, zeitigte einen englischen Schubert-Abend, an dem *Stenart Wilson* eine Reihe der weniger bekannten Lieder sang. Er ist mit *Fox Strangways* für die neuen Übertragungen verantwortlich. Seine etwas klanglose, wenig nuancierte Stimme eignet sich für den Liedervortrag schlecht, doch hob seine klare Aussprache die Vorzüge der trefflich singbaren, wenn auch keineswegs wortgetreu verenglischten Texte hervor.

Geiger waren in der Minderheit, dafür hatten wir das Vergnügen wieder einmal *Jelly d'Aranyi* zu hören, unter den Geigerinnen der Neuzeit wohl die genialste. Ihre Phrasierungskunst, deren Vollendung an Kreisler gemahnt, ihre leichte und doch so eindringliche Bogenführung, bezeugte sie in Bachs g-moll-Konzert, namentlich aber in der Kantilene und dem Passagenwerk des reizenden Mozartschen in G-dur. Sie spielte unter anderem noch zwei kleine Arrangements von Harold Craxton (Elena Gerhardts trefflichem Begleiter), ein Largo und Allegro von Galuppi und eine »Alman« (allemande) aus dem 16. Jahrhundert, die als feine und effektvolle Musikstücke Beachtung verdienen. *L. Dunton-Green*

MANNHEIM: In den *Akademiekonzerten* gab's einmal als örtliche Novität Hans Pfitzners Violinkonzert, dessen Widerhaarigkeiten der Sologeiger des Nationaltheaterorchesters *Max Kergl* mit heißestem Bemühen zu glätten versuchte. Dann bescherte man uns Heinrich Kaminskis Concerto grosso, leider in einer Ausführung, die manches Dunkel, das über dieser seltsamen Komposition schwebt, unerhellt ließ. Walter Braunfels kam mit seinem Tedeum zu Gehör. Ein gewiß groß intendiertes Werk, das aber vielen Gespreiztheiten und einer wachsenden Unnatur Raum gönnt und an die großen Tedeum-Schöpfungen der Anton Bruckner und Hector Berlioz an gläubiger Inbrunst und an ekklesiastischem Pomp nicht heranreicht. — Unsere *Gesellschaft für neue Musik* gedachte der modernen Italiener; das Künstlerpaar *Catharina Bosch-Möckel* und *Paul Otto Möckel* waren die Fürsprecher für die Pizetti, Respighi und Casella. — Von auswärtigen Dirigenten besuchte uns *Franz v. Hoeßlin*, dem Dessau anscheinend ganz wohl bekommt. Zu seinem sachlichen Ernst ist größere Geschmeidigkeit getreten. — Auf dem Klavier imponierte uns *Alexander Borowskij*, den der Philharmonische Verein zu Gast hatte, der aber auch alles kann und dieses alles mit einer unheimlichen Ruhe produziert. Eine enorme Gedächtnis- und Energieleistung absolvierte *Theophil Demetriescu*, der in einem Konzert des Männergesangverein Liederkranz das Klavierkonzert von Busoni, dieses in einen dithyrambischen Chorgesang mündende Pandämonium der Klavierspielkunst vorführte, von *Max Sinzheimer* als Orchestergeleiter sorgsam behütet. — *Helge Lindberg* stattete uns eine Schnellvisite ab. Er sang in anderthalb Stunden eine ganze Menge Bach, Händel, finnisches, ungarisches, leider auch Schubert, dem er sich zu selbstherrlich naht, für dessen österreichische Sinnigkeit und deutsche Tiefe seine auf virtuose Atemzucht eingestellte Sangesart keine Farben und keine Lichter bereit hält. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die Atonalen haben einen heftigen Vorstoß gegen das »reaktionäre« musikalische München unternommen. Die Angreifer Darius Milhaud, Arthur Honegger, Eugène Goossens und Béla Bartók führten je eine Sonate für Violine und Klavier ins Treffen, Paul Hindemith eine solche für Bratsche und Klavier. Zur offenen Schlacht kam es nicht, und der Konzertsaal wurde nicht zur blutigen Walstatt, wie viele gefürchtet und mancher still gehofft. Von den fünf Komponisten ist Milhaud der zahmste. Er malt in seiner Sonate gern weiche Stimmungen mit Farben von Debussys Palette. Trotz aller atonalen Exzentrizitäten haftet dem Werk fast schon die Blässe des Gestern an. Weit radikaler und konsequenter geht Honegger vor. Hier haben wir Atonalität in Reinkultur, und da seine musikalische Begabung nicht sehr stark und ursprünglich zu sein scheint, wenigstens nach diesem Werke zu urteilen, so treten die destruktiven Tendenzen seines Komponierens in einer gewissen nackten Absichtlichkeit hervor. Er frönt der Kakophonie um ihrer selbst willen als Artist. Den ausgeglichensten Eindruck machte die Bratschensonate von Hindemith op. 11 Nr. 4. Das elementar Musikantische dieses Frühwerkes muß auch der anerkennen, der dem zum Parteiapostel der Deutsch-Atonalen erhobenen sonst keine Gefolgschaft leisten kann. Für die drei genannten Werke setzten *Valentin Härtl* (Violine und Bratsche) und *Franz Dorfmüller* (Klavier) ihr ganzes Können ein, während die Bekanntschaft mit Bartók und Goossens durch *Wolfgang Ruoff* und *Karl Thomann* (Violine) vermittelt wurde. Der englische Komponist Goossens folgt in seiner Sonate op. 21, ähnlich wie Milhaud, den Spuren Debussys und ist noch nicht dem äußersten Radikalismus verfallen. Bartók dagegen schlägt das ganze Tonalitätsgebäude in Trümmer. Jeder Takt dieser »Ersten Sonate für Violine und Klavier« reizt zum Widerspruch, unser ganzes musikalisches Denken und Fühlen empört sich; und doch wird man nicht leugnen können, daß in diesem chaotischen, in Rhythmik und Melodik stark national gebundenen Stück eine fortreißende musikalische Kraft stürmt. Die Sonate hat Charakter, allerdings nach unserer Meinung einen abstoßenden. Über die Wiedergabe namentlich des durch die Neuheit der Probleme unerhört komplizierten Bartókschen Werkes durch Ruoff und Thomann kann nur mit Worten des höchsten Lobes gesprochen werden; vor allem der erste bot eine so überragende pianistische Leistung, daß es immer wieder beklagt werden muß, ihm nicht öfter zu begegnen. Aus der Reihe der vielen anderen Veranstaltungen verdient nur weniges der besonderen Hervorhebung. *Hans Knappertsbusch* nahm sich dankenswerterweise in einem Konzerte der Musikalischen Akademie mit einer ungemein lebendigen und klangfrohen Aufführung der selten gehörten 5. Sin-

fonie Dvořaks »Aus der neuen Welt« an. In einem Klavierabend mit Orchester erwies der erst sechzehnjährige Pembaur-Schüler *Hans Levy-Diem* durch seine Tiefe der Auffassung, durch seine Gestaltungskraft und meisterhafte Technik eine erstaunliche Reife bei der Bewältigung des nach Form und Inhalt gleich bedeutenden schwierigen b-moll-Konzertes von Felix vom Rath, des frühverstorbenen hochbegabten Komponisten aus dem Kreise Schillings-Thuille. »Der neue Paganini« *Vaša Přihoda* feierte an mehreren Abenden sensationelle Triumphe. *Willi Krienitz*

NÜRNBERG: Der »*Verein zur Pflege alter Musik*« (Nürnberger Madrigalchor und Kammerorchester) hatte unter der Leitung seines verdienstvollen, unermüdlich um seinen gesunden Musikantenidealismus kämpfenden Dirigenten *Otto Döbereiner* zwei Abende dem Andenken Joh. Phil. Kriegers gewidmet. Fast zu gleicher Zeit veranstaltete der »*Neue Chorverein*«, der sich fast ausschließlich bisher der Moderne gewidmet hat, einen Abend mit Altmeistern der vorbachschen Zeit, mit denen *Anton Hardörfer* auch auf diesem Gebiet seine bedeutenden Fähigkeiten als Chorleiter von neuem bestätigte. Die Leitung des *Lehrergesangvereins* ist in die Hände des Nürnberger Theaterkapellmeisters *Karl Schmidt* übergegangen. Schmidt versuchte es gleich im ersten Konzert mit einem sechzehnstimmigen Straußschen Chorwerk, hatte sich aber mit diesem chorischen Virtuosenstück für den Anfang doch zu viel zugetraut. Vom *Philharmonischen Verein* und dem *Privatmusikverein*, die den Hauptfaktor für Sinfonie und Kammermusik bilden, ist nicht viel Nennenswertes zu berichten. Die Couperinsche Tanzsuite in Richard Strauß' Bearbeitung bildeten das Entzücken des großen Publikums. *Strawinskijs* Concertino, Musik eines Besessenen, aber im Rhythmus immer noch rassig, stieß auf mehr Widerspruch als *Hindemiths* größtenteils recht langweiliges, maniriert konstruiertes op. 22. Dagegen offenbarte *Richard Wetz* mit seinem letzten Streichquartett manch großen, tiefen Gedanken, wenn auch hier der Verzicht auf »Zeitmäßigkeit« der Diktion dem sensationellen Interesse keine Komplimente macht. Unter den vielen auswärtigen Solisten war die Altistin *Eva Liebenberg* eine Erscheinung, die man zu den neuen Hoffnungen zählen kann. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Die großen sinfonischen Konzerte haben nun gegen Ende der Saison beinahe alles an Erstaufführungen gebracht, was sie geplant hatten. So sind von den Colonnes nur die interessanten »Nouveaux Chants d'Auvergne« von J. Canteloube, die »Tableaux grecs« von Marsick und eine »Suite« für Kontrabaß von Birkenstock zu melden. Dieselbe Konzertvereinigung widmete die zweite Hälfte ihrer Matinee Ende März dem »Humor in der Musik«, der nur selten in unseren sinfonischen Programmen zu finden ist. Da hörte man »Ein musikalischer Spaß« von Mozart für Quartett und zwei Hörner, »Le Carneval des Animaux« von Saint-Saëns (1886 komponiert) und Haydns »Abschiedssinfonie«. — Von Solistenkonzerten ist das der *Marguerite Canals* (Rompreis) zu erwähnen, die im Conservatoire eine Anzahl eigener Kompositionen hören ließ; der Abend mit hebräischer Musik unter Mitwirkung *Madeleine Greys* (Ravel, Prokofieff, Darius Milhaud, Ernest Bloch, Algazi); die Aufführung von Werken Jaques Dalcrozes und das durch einen Vortrag von V. E. Michelet eingeleitete Konzert, das Bruchstücke aus Purcells »Roi Arthur« vermittelte. *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: Der Konzertverein berief *Max v. Schillings* und *Hermann Abendroth.* Unter Schillings erklang das Siegfried-Idyll und Beethovens Pastoralsinfonie in bezaubernder Schönheit. *Irene Eden* sang die Zerbinetta-Arie mit bewundernswerter Kunstfertigkeit. Abendroth brachte neben Beethovens c-moll-Sinfonie Schuberts 5. Sinfonie für Rostock zum erstenmal zu Gehör. Unter seiner Leitung war der Orchestervortrag vollendet. *Dr. Cremer* spielte die Burleske von Strauß meisterhaft. Dem Konzertverein ist auch ein Kammermusikabend des Stuttgarter *Wendling-Quartetts* (Schubert, Beethoven) zu verdanken. Das Rostocker *Ashauer-Quartett* spielte in der deutsch-schwedischen Vereinigung schwedische Kammerwerke von Berwald, Stenhammar und Atterberg. Ein Klavierabend von *Gieseking* machte außerordentlichen Eindruck: er erwies sich als ein Spieler von klassischer Größe und einzigartiger Gestaltungskraft. — Aus den reichhaltigen musikalischen Morgenfeiern verdient die Pfitzner gewidmete mit den Vorspielen zu Palestrina und Christelflein und Liedern unter Leitung von *Schmidt-Belden* besondere Anerkennung. — Die *Don Kosaken* unter *Sergei Jaroff* hatten an vier Konzertabenden außergewöhnlichen Erfolg. *W. Golther*

SONDERSHAUSEN: Das vorletzte der diesjährigen Winterkonzerte erhielt eine besondere Bedeutung durch Aufführung der

Ouvertüre zur Oper »Die Bäuerin« unter der temperamentvollen und eindringlichen Leitung ihres Schöpfers *Robert Hernried.* Mit einer Ouvertüre im alten Sinne hat die Schöpfung nichts zu tun; vielmehr handelt es sich um eine zusammenfassende orchestrale Vorwegnahme des wesentlichen poetischen Gehaltes der Oper, der auf das Ringen zwischen der alternden Frau und der jugendlichen Geliebten eines und desselben Mannes hinausläuft. Demgemäß gliedert sich das Stück musikalisch in eine Reihe eng miteinander verbundener, geistvoll geprägter, sich gegenseitig ablösender und ergänzender Tonbilder, die natürlich ihre volle Bedeutung erst durch die Kenntnis der nachfolgenden Bühnenhandlung erhalten können. Doch sichern die prägnanten Hauptmotive, die Beherrschung des gesamten kompositorischen Apparates, farbenreiche Instrumentation und die interessante Kontrapunktik dem Werk auch rein musikalische Bedeutung und Interesse; dementsprechend es auch vom Publikum mit ausgesprochenem Beifall aufgenommen wurde. *v. Wasielewski*

STUTTGART: Mit der Aufführung einer von *August Halm* stammenden *Sinfonie* (in A-dur) wurde schuldige Pflicht an dem zu Schwaben gehörenden Tonsetzer erfüllt. Das Werk ist durchaus nicht als ausgereifte sinfonische Schöpfung anzusehen, und zwar vor allem deshalb, weil es, so ansprechend es beginnt, die Unbeholfenheit seines Schöpfers im Aufbauen zeigt, hinsichtlich des melodischen Gehalts muß man aber Halm zugestehen, daß viel vom Erfinder in ihm steckt. Kleinere Form und kleineres Orchester wären geeignetere Mittel gewesen, aus dem, was Halm zu geben versteht, etwas zu machen, was der Kritik die Waffen aus der Hand genommen hätte. Außer dieser von *Carl Leonhardt* im Sinfoniekonzert geleiteten erstmaligen Aufführung gab es noch einen Kompositionsabend des Deutschrussen *Georg v. Albrecht* (Chöre, Klavierstücke, Lieder). Hier wurde man mit Musik eines sensiblen Menschen bekannt, den man nur gerne aus dem Bereich gedrückter Stimmung in freiere seelische Regionen sich emporheben sehen möchte. *Alexander Eisenmann*

WIEN: Ein Quartettabend der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* verlief im allgemeinen auch für die Ohren ängstlicher Hörer recht glimpflich. Das neue Quartett von *Karol Rathaus* läßt sich vergnügt von den glatteren Strömungen der neuen Richtung tragen, führt nicht allzu schweres Gedankengepäck, schwimmt sicher auf der Oberfläche und steuert geschickt an allen gefährlichen Klippen und Untiefen vorbei. Das vierte Streichquartett op. 28 von *Egon Wellesz* ist zwar sehr links orientiert, sehr unentwegt, sehr programmatisch und unkompromißlerisch; aber das Ganze macht doch mehr den Eindruck von revolutionärem Doktrinarismus oder von einer koketten Pose; es handelt sich eben hauptsächlich um Dinge, die bloß auf dem Papier stehen und hier sehr hübsch und durchsichtig aussehen, die aber, in die musikalische Wirklichkeit gestellt, infolge gänzlichen Säftemangels in sich zusammenfallen. Dagegen besitzt das Streichquartett C-dur von *Karol Szymanowski* geradezu einen Überschuß an Saft und Kraft; Lebensimpulse, die es nicht notwendig haben, sich an starre Doktrinen zu halten. Und auch dort, wo Szymanowski, wie in dem »Scherzando alla Burlesca« die polytonalen Möglichkeiten einer Kombination von C-, Es-, Fis- und A-dur ausprobiert, geschieht dies mit größter improvisatorischer Liberalität, mit wahrhaft inspirierter Ungezwungenheit, die stets das ursprüngliche musikalische Temperament als oberstes Schaffensprinzip gelten läßt. Das Quartett von *Alfredo Casella* heißt eigentlich »Concerto« und musiziert aus dem Geiste, den Klang- und Satzvorstellungen der altitalienischen Concerto grosso-Tradition. Es schließt sich ganz jener verheißungsvollen Richtung an, die die alte Formenwelt den neuzeitlichen Musikbedürfnissen nutzbar macht. In der seligen Hingabe an jene Unschuldszeiten der Musik findet der Komponist die geistige Freiheit, die der Entfaltung seines blendenden Talentes, seiner kühnen Laune, seines Humors und seines Scharfsinns so sehr zugute kommt. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Im zehnten Zykluskonzert brachte *Karl Schuricht* »Eine Messe des Lebens« von Frederik Delius zur Aufführung. Hymnische Wucht der Chöre, blühende Tonsprache des in Klang und Rhythmus meisterhaft geschulten Orchesters, hohe künstlerische Gesamtleistung der Solisten (*Amalie Merz-Tunner*, *Anna Erler-Schnaudt*, *Waldemar Henke*, *Hermann Schey*) schufen ein Erlebnis von ungewöhnlicher Stärke und Nachhaltigkeit. Die Zuhörer bekannten sich spontan zu dem Werk, durch stürmischen Beifall ehrten sie den anwesenden Komponisten wie den Dirigenten. *Emil Höchster*

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

DRESDEN: *Eduard Poldinis* dreiaktige komische Oper »*Hochzeit im Fasching*« wurde von der Dresdener Staatsoper zur reichsdeutschen *Uraufführung* erworben.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Große Volksoper* hat am 1. April wieder ihre Tätigkeit aufgenommen. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen der Kapellmeister *Zweig* und *Dobrowen*.

KOPENHAGEN: Im *Kopenhagener Königlichen Theater* wird in den Tagen vom *3. bis 8. Mai* unter dem Protektorat des Königs und der Königin und dem Ehrenpräsidium des Außenministers, des Unterrichtsministers und des Kopenhagener Oberpräsidenten eine *dänische Festspielwoche* veranstaltet werden. Zu dieser sollen bedeutende ausländische Musiker, Operndirektoren, Komponisten, Dirigenten und Pressevertreter eingeladen werden. Das Repertoire der Festspiele, die ausschließlich dänische Opern und Balletts bringen, umfaßt musikdramatische Arbeiten von älteren und neueren Komponisten, so auch die Oper »Kaddara« von Börrsen und die neue Oper von August Enna: »Don Juan Marana«.

MÜNCHEN: Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater hat *Clemens v. Franckensteins* Oper in drei Akten »*Li-Tai-Pe*« zur Aufführung im Nationaltheater angenommen. Der Komponist hat die ihm vertraglich zustehenden Urheberanteile dem Pensionsverein der Staatstheater zugewiesen. Die erste Aufführung wird unter der musikalischen Leitung von *Hans Knappertsbusch* und der Regie von *Max Hofmüller* nach szenischen Entwürfen von *Leo Pasetti* stattfinden.

KONZERTE

BERLIN: *Eduard Moritz'* neue *Kammersinfonie* wird von *Bruno Walter*, dem das Werk gewidmet ist, *uraufgeführt* werden.

GLEIWITZ: Der *Lehrergesangverein* veranstaltete im März ein großangelegtes Konzert mit Soli und Orchester, in dem ausschließlich *oberschlesische Komponisten*: Richard Ottinger, Alois Heiduczek, Klaus Langer, Hans Milde, Franz Kauf, Richard Wetz zu Wort kamen.

HAMBORN: Hier erzielte das durch den städtischen Musikverein unter *Karl Koethke* erstaufgeführte große Chorwerk »Das hohe Lied vom Leben und Sterben« von *Waldemar v. Baußnern* einen starken Erfolg.

KÖLN: *Johannes Günther*, von dem kürzlich in der Gesellschaft für neue Musik in Köln ein Klavierkonzert mit großem Erfolge uraufgeführt wurde, ist beauftragt worden eine »Feierliche Messe« zu komponieren; es ist beabsichtigt, diese an Stelle der bisberigen Liturgie in allen protestantischen Kirchen einzuführen.

LEIPZIG: Der *Leipziger Thomaskantor Karl Straube* und der *Thomanerchor* sind zu einer etwa achtwöchigen Konzertreise nach den *Vereinigten Staaten* eingeladen worden. Die Reise soll im Oktober unter Ausnutzung der Herbstferien unternommen werden.

NEUYORK: *E. v. Dohnanyis* »Variationen über ein Kinderlied« wurden hier und in *Dresden* (3. März) mit großem Erfolg *uraufgeführt*.

STUTTGART: *Leo Blech* wurde vom Philharmonischen Orchester auf drei Jahre verpflichtet, jeden Winter zehn Abonnementskonzerte zu leiten.

WARENDORF: Ein rühriger Seminarmusiklehrer, *P. Löhner*, hat es mit dem Männerchor des Warendorfer Lehrerseminars unternommen, Haydns »Jahreszeiten« aufzuführen. Seine Mühe und sein Mut wurde durch einen ehrlichen Erfolg gelohnt.

WIEN: Richard Strauß hat für den einarmigen Wiener Pianisten *Paul Wittgenstein* ein Konzert für Klavier und Orchester geschrieben, das den Titel »Parergon zur Symphonia Domestica« führt. Die *Uraufführung* wird unter *Fritz Busch* in einem der nächstjährigen Sinfoniekonzerte der Dresdener Staatskapelle stattfinden.

Das »*Wiener Streichquartett*« (Kolisch, Rothschild, Dick, Stutschewsky) hat am 16. März in Wien die Quartette von Casella, Rathaus, Szymanowski und Wellesz mit außerordentlichem Erfolg zur ersten Aufführung gebracht. Die Künstler unternahmen Anfang April eine Turnee durch die Tschechoslowakei, Deutschland, Frankreich und Spanien, bei der sie auch hauptsächlich moderne Werke zur Aufführung brachten.

MUSIKFESTE

BERN: Der Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat das *schweizerische Tonkünstlerfest* endgültig auf den 12.—15. Juni in *Bern* festgelegt, verbunden mit dem 25jäh-

rigen Jubiläum des Schweizerischen Tonkünstlervereins.

FLENSRUBG: Zum Gedächtnis Bachs (175. Todestag) findet ein zweitägiges Bach-Fest am 2. und 3. Mai unter künstlerischer Leitung von *Richard Liesche* statt.

KIEL: Folgende Konzertwerke werden beim diesjährigen *Tonkünstlerfest in Kiel (14. bis 18. Juni)* zu Gehör kommen: Walter Courvoisier: »Auferstehung«, Robert Kahn: A cappella-Chöre op. 1, Liszt: 13. Psalm, Kurt Thomas: A cappella-Messe op. 1, Walter Goehr: Sinfonie op. 4, Manfred Gurlitt: Orchesterlieder, J. Haas: Variationen-Suite, K. H. Pillney: Bearbeitung von Reger-Variationen, Toch: Cellokonzert, Trapp: Violinkonzert, Hermann Unger: Orgelsinfonie, H. Wunsch: Klavierkonzert, Gal: Divertimento für Blasinstrumente, E. Mattiesen: Lieder, H. Tiessen: Duo für Violine und Klavier, Frank Wohlfahrt: Streichquartett.

MÜNCHEN: Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater veranstaltet vom 1. August bis 9. September 1925 wieder *Festspielaufführungen* von Werken *Richard Wagners* im Prinzregenten-Theater und *Mozarts* im Residenztheater. Zur Aufführung gelangen im *Prinzregenten-Theater* »Die Meistersinger von Nürnberg«, »Rheingold«, »Die Walküre«, »Götterdämmerung«, »Parsifal«, »Tristan und Isolde«. Im *Residenztheater* werden »Cosi fan tutte«, »Die Entführung aus dem Serail«, »Figaros Hochzeit«, »Don Giovanni« und »Zauberflöte« aufgeführt werden.

PRAG: Vom 15. bis zum 20. Mai veranstaltet die *Internationale Musikgesellschaft in Prag* ihr 2. *Orchestermusikfest*, dessen Programme die auf der Salzburger Konferenz gewählte Jury festsetzte. Sie tagte vom 27. bis 29. Dezember 1924 in Winterthur. Mit der Ausführung der Werke sind das Orchester der Tschechischen Philharmonie in Prag und hervorragende ausländische und einheimische Dirigenten und Solisten betraut worden. Anknüpfend an diese Konzerte veranstaltet die Tschechoslowakische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im Einvernehmen mit den tschechoslowakischen Musikkorporationen und Institutionen am 16., 18. und 20. Mai 1925 zwei Opernaufführungen und ein Vokalkonzert. Die Programme enthalten folgende Werke: Ferruccio Busoni: Berceuse élégiaque, Ernst Toch: Fünf Stücke für Kammerorchester op. 33, Roland Manuel: Tempo di Ballo, Rudolf Réti: Zwei Stücke für Pianoforte mit Orchester, Vittorio Rieti: Orchestersuite aus dem Ballett »Die Arche Noahs«, Paul Amadeus Pisk: Partita, Rudolf Karel: »Dämon« (Sinfonische Dichtung). Ferner Männerchöre von: Axman, Foerster, Janáček, Jeremiaš, Ostrčil, Vomáčka, Zich, Ladislav Vycpálek: »Kantate von den letzten Dingen des Menschen«. Es kommen weiter zu Worte: Heinrich Kaminski: Concerto grosso für Doppelorchester, György Kósa: Sechs Stücke für großes Orchester, Fidelio Finke: »Abschied« (Sinfonische Dichtung mit zwei Singstimmen), Bohuslav Martinu: Halftime, R. Vaughan Williams: Pastoral Symphony, Leoš Janáček mit seiner Oper: »Das schlaue Füchslein«, Ernst Křenek: Concerto grosso Nr. 2, Francesco G. Malipiero: Variazioni senza tema für Klavier und Orchester, Vitezslav Novák: »Toman und die Waldfee« (Sinfonische Dichtung), Darius Milhaud: Sinfonisches Fragment aus dem Drama »Proteus«, Igor Strawinskij: Sinfonie für Blasinstrumente, Béla Bartók: Tanzsuite. — Den Beschluß des Programms bildet Paul Dukas mit seiner Oper: »Ariane und Blaubart«.

SAARBRÜCKEN: Hier findet vom 11. bis 13. Mai ein *Reger-Fest* unter Leitung von *Felix Lederer* statt. Zur Aufführung gelangen u. a. sämtliche Orchesterwerke Regers.

SALZBURG: Die *Salzburger Festspiele* finden vom 13. bis 31. August statt. Im neuen Festsaal (Umbau der großen Winterreitschule) werden u. a. drei Orchesterkonzerte der *Wiener Philharmoniker* veranstaltet. Im Stadttheater kommen »Don Juan«, »Figaros Hochzeit« und Donizettis »Don Pasquale« zur Aufführung. Den musikalischen Teil der Festspiele ergänzen drei Kammermusikkonzerte im Mozart-Haus. Dirigenten sind *Karl Muck*, *Franz Schalk* und *Bruno Walter*.

SONDERSHAUSEN: Wie in den letzten vier Jahren, so soll auch in diesem Jahr in *Sondershausen* zu Pfingsten (30. Mai bis 2. Juni) ein *Musikfest* abgehalten werden. Die Leitung liegt in den Händen von *C. A. Corbach*. Der erste Tag bringt ein »Alte-Meister«-Konzert, während das Fest mit den Schöpfungen moderner Komponisten ausklingen soll.

TAGESCHRONIK

Die *Akademie für Kirchen- und Schulmusik* in *Berlin* veranstaltet von Ostern ab einen ersten auf zwei Semester berechneten staatlichen Kursus zur Ausbildung von Volksmusikschullehrern unter Leitung von Prof. *Jöde*. Gebühr 30 Mark für das Halbjahr. Meldung bis zum 16. April an die Akademie Char-

lottenburg, Hardenbergstraße 36. Zulassung nach Vorprüfung.

Die *Staatliche Musikschule in Weimar* unternimmt einen entscheidenden Schritt für die Ausbildung zum Berufsmusiker, insbesondere Orchestermusiker, indem sie sich mit der deutschen Aufbauschule zu Weimar zu gemeinsam organisiertem wissenschaftlich-künstlerischen Unterricht vereinigt. Der Schüler kann auf der Aufbauschule den Grad der mittleren Reife (Einjähriges) erreichen und gleichzeitig eingehende berufliche musikalische Studien auf der Musikschule treiben, dann aber nach Erlangung der mittleren Reife ausschließlich an der Musikschule seine musikalische Berufsausbildung als Orchestermusiker oder dergleichen zum Abschluß bringen.

Die *Arbeitsgemeinschaft rheinisch-westfälischer Orchesterdirigenten und konzertgebender Vereinigungen* hat in einer, am 1. März in Köln abgehaltenen Sitzung Höchstpreise für Solisten festgesetzt, über die nicht hinauszugehen alle Mitglieder der Gemeinschaft sich verpflichtet haben. Als Höchsthonorare sind bestimmt worden: Für Solisten, die allein in einem Konzert mitwirken (öffentliche Hauptprobe und Konzert) 1000 M., wenn keine öffentliche Hauptprobe stattfindet 800 M. (Die Vorprobe muß in diesem Falle am Konzerttage stattfinden.) Für Künstler, die in Werken auftreten, in denen mehrere Solisten beschäftigt sind (öffentliche Hauptprobe und Konzert) 600 M. Für Liederabende ist das Höchsthonorar 1000 M. Für Quartettvereinigungen ebenfalls 1000 M. Reise- und Aufenthaltskosten sind in den genannten Honoraren eingeschlossen. In großen Städten, die über besonders reiche Mittel verfügen, können in besonderen Fällen Ortszuschläge gewährt werden. Der Arbeitsgemeinschaft gehören die folgenden Städte an: Aachen, Bielefeld, Bochum, Bonn, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Elberfeld, Essen, Gelsenkirchen, Hagen i. W., Koblenz, Köln, Krefeld, Münster i. W., M.-Gladbach, Neuß, Solingen, Wiesbaden.

Verein der Bücherei für evangelische Kirchenmusik, Sitz Nürnberg. Jüngst fand in Nürnberg die ordentliche Mitgliederversammlung des Vereins der Bücherei für evangelische Kirchenmusik statt. Aus dem von dem Vorsitzenden des Vereins *Carl Böhm* erstatteten Jahresbericht geht hervor, daß sich die Bücherei zwar langsam aber stetig zu einer für die evangelische Kirchenmusikpflege segensreichen Einrichtung entwickelt. Vielen ist noch nicht bekannt, daß die Bücherei, die sich im alten Gebäude der Realschule I, Bauhof 9 I. befindet, nicht nur Bücher und Musikalien an Interessenten leihweise abgibt, sondern daß sie auch eine Vermittlungs- und Beratungsstelle für gute und brauchbare Kirchenmusikliteratur ist. Da der Verein der Neuen Bach-Gesellschaft, der Heinrich Schütz-Gesellschaft, der Max Reger-Gesellschaft u. a. als Mitglied beigetreten, sind alle Veröffentlichungen dieser Gesellschaften in der Bücherei vorhanden. Die Benützungsordnung ist gedruckt und wird auf Verlangen zugesandt. Noten und Bücher werden auf Wunsch leihweise überallhin versandt. Es empfiehlt sich, Mitglied des Vereins zu werden, da für Mitglieder die Entnahme der Bücher unentgeltlich ist.

Nach einem kürzlich gefaßten Beschluß wird ein *britischer Nationalopernntrust* mit einem Höchstkapital von 500 000 Pfund Sterling gebildet werden zu dem Zwecke, die Große Operngesellschaft in *London* zu unterstützen.

*

Die *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* hat beschlossen, das Andenken an *Franz Liszt*, der Ehrenmitglied der Gesellschaft war, dadurch zu ehren, daß sie in der Liszt-Gedächtniskirche in Raiding (Burgenland) eine Marmorbüste des Komponisten und am Geburtshause eine Gedenktafel des Meisters anbringen läßt.

Richard Strauß ist zum *Ehrenbürger* der Stadt *Weimar* ernannt worden.

*

Bei dem *Preisausschreiben* des Musikverlages *B. Schott's Söhne in Mainz* für die Komposition eines Kammerkonzertes wurden von dem Preisrichterkollegium (Haas, Hindemith, Korngold, Windsperger und Dr. Strecker) unter 103 eingereichten Werken von durchschnittlich hoher Qualität die fünf wertvollsten mit einem Preis von je 1200 Mark ausgezeichnet. Die Namen der Preisträger sind — in alphabetischer Reihe: *P. Dessau* (Deutschland), *A. Merikanto* (Finnland), *E. Toch* (Österreich), *A. Tscherepnine* (Rußland) und *H. Wunsch* (Deutschland). Aufführungen sind bereits für die Musikfeste dieses Jahres in Aussicht genommen.

*

Der Staatspräsident von Württemberg verlieh den ordentlichen Lehrern der *Württembergischen Hochschule für Musik* in Stuttgart *Hans v. Besele* und *Paul Otto Möckel* den Titel *Professor der Musik*.

Der Leiter des musikwissenschaftlichen Instituts der *Universität Köln*, Privatdozent *Dr. Ernst Bücken* wurde vom preußischen Minister für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung zum außerordentlichen Professor in der philosophischen Fakultät der Universität Köln ernannt.

Rudolf Deman, Konzertmeister der Berliner Staatskapelle, wurde als Professor für Violinspiel an die Hochschule für Musik berufen. — Der Kontrabaßvirtuose *Hans Stirz* erhielt den Ruf als außerordentlicher Lehrer an die Orchesterschule der Hochschule in Berlin.

Der Mainzer Generalmusikdirektor *Albert Gorter* wurde auf Beschluß der Stadtverordneten hin seinem Antrage gemäß mit Ablauf der Spielzeit in den Ruhestand versetzt.

Fritz Heitmann wurde als Professor an die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik* in Berlin berufen.

Hugo Holle, Stuttgart, wurde als Lehrer für musiktheoretische Fächer an die Württembergische *Hochschule für Musik* berufen.

Die *Thüringer Landeskirche* hat das Amt eines *Musikwarts* geschaffen und zu seinem Verwalter den Organisten *Rudolf Mauersberger* in Aachen bestellt.

Für die nächste Saison ist der französische Dirigent *Pierre Monteux* neben Willem Mengelberg als Orchesterleiter an das *Amsterdamer Concertgebouw* verpflichtet. *Mengelberg* wird in der ersten Hälfte des Winters die Philharmonischen Konzerte in Neuyork dirigieren.

William Schirmer wurde zum *Intendanten* des *Erfurter Stadttheaters* ernannt.

Rudolf Schulz-Dornburg geht endgültig aus Bochum fort, um in *Münster*, neben seiner Tätigkeit als Operndirektor, die musikalischen Geschicke der Stadt — die Leitung der Sinfoniekonzerte, der Konzerte des Musikvereins und die Leitung der Westfälischen Hochschule für Musik — als Generalmusikdirektor in seiner Hand zu vereinigen.

Das *Saarbrücker* Stadttheater hat den Vertrag mit dem Intendanten *Ferdinand Skuhra* um zwei Jahre verlängert.

Der Rat der Stadt Chemnitz hat dem Intendanten *Richard Tauber* zur Neueinweihung des umgebauten Schauspielhauses die Amtsbezeichnung *Städtischer Generalintendant* verliehen.

Als neue Mitglieder der *Berliner Akademie der Künste* wurden in die Sektion für Musik gewählt: *Carl Thiel*, *Julius Bittner* und *August v. Othegraven.*

Der *Dortmunder* langjährige Theaterkapellmeister *Karl Wolfram* legt auf die Feststellung Wert, daß der neuverpflichtete Dirigent *Josef Krips* nicht als alleiniger musikalischer Oberleiter fungiert, sondern daß beide Kapellmeister einander koordiniert sind.

*

Beethoven und Schubert. Dr. Theodor Frimmel ersucht uns, ein Versehen auf S. 415 des Märzheftes der »Musik« zu verbessern. In der siebenten Zeile von unten soll es statt a-moll heißen: C-dur.

TODESNACHRICHTEN

DRESDEN: Die Gesangspädagogin Frau Professor *Adelina de Paschalis-Souvestre* starb hier im 81. Lebensjahre.

MÜNCHEN: *Anton v. Fuchs*, der frühere Oberspielleiter des Münchener Hof- und Nationaltheaters, ist im Alter von 76 Jahren gestorben. Ursprünglich Jurist, hatte er später Musik studiert. Sein Debut in Lortzings »Waffenschmied« im Jahre 1873 führte zu einem Engagement an die Münchener Hofoper. Hier war er, in späteren Jahren als Regisseur, schließlich als Oberspielleiter, ein halbes Jahrhundert mit Erfolg tätig und trat besonders durch seine Wagnerinszenierungen hervor.

PARIS: 71 Jahre alt verschied im März *Moritz Moszkowski.* Seit 1873 war er als Pianist bekannt. 1899 wurde er Mitglied der Berliner Akademie. Moszkowski hinterläßt ein reiches kompositorisches Schaffen, in der Hauptsache Klavierwerke und einige Orchesterstücke. Eine Oper »Boabdil« hatte nur vorübergehend Erfolg.

STOCKHOLM: Hier ist der Senior der schwedischen Komponisten, *Andreas Hallén*, gestorben. Hallén, der am 22. Dezember 1846 in Gotenburg geboren war, hat seine musikalische Ausbildung in Deutschland genossen. Nach seiner Rückkehr nach Schweden wirkte Hallén als Dirigent in Stockholm, wo er 1892 bis 1897 Kapellmeister der dortigen Königlichen Oper war. Seit 1907 bekleidete er die Stellung eines Kompositionslehrers am Stockholmer Konservatorium und war daneben auch als Musikreferent der »Nya Dagligt Allehanda« tätig. Als Komponist stand er ganz im Banne Wagners, dessen eifrigster Vorkämpfer er in Schweden war.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Aubert, Louis: Dryade. Tableau musical. Durand, Paris.

Bach, J. S.: Choralvorspiele »Schmücke dich, o liebe Seele« und »Komm, Gott Schöpfer«, bearbeitet von A. Schönberg. Univers.-Edit., Wien.

Malipiero, G. F.: Impressioni dal vero. I. Kl. Part. Philharm. Verl., Wien.

Novak, Vitezlav: op. 36 Serenade. Kl. Part. Philh. Verl. Wien.

Prochaska, Karl: op. 22 Passacaglia. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Rhené-Baton: Pour les funérailles d'un marin breton. Durand, Paris.

b) Kammermusik

Boughton, Rutland: Sonate f. Viol. u. Piano. Curwen, London.

Coppola, Piero: Poema appassionato p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Faye Jozin, Fred de: Suite sylvestre p. 4 Vcelles. Magasin musical, Paris.

Finzi, Gerald: A Severn Rhapsody. For Flute, Ob., 2 Clarin., Horn & Strings. Stainer & Bell, London.

Honegger, A.: Deuxième Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

— Sonatine p. Piano et Clarinette ou Vcelle. Rouart, Lerolle & Co., Paris.

Howells, Herbert: op. 38 Violin (Pfte) Sonata Nr 3 (e). Oxford University Press.

La Casinière, de: Sonatine p. Vcelle et Piano. Rouart, Lerolle & Co., Paris.

Mc Even, John B.: Suite of old national dances f. String Quartett. Williams, London.

Morgan, Francis: Sonata f. Viol. & Piano. Curwen, London.

Pascal, André: Quatuor à cordes. Durand, Paris.

Schönberg, Arnold: op. 26 Quintett f. Fl., Ob. Klarin., Fag. u. Horn. Univers.-Edit., Wien.

Somervell, Arthur: Two conversations about Bach for 2 Viol. and Piano. Williams, London.

Suder, Josef (München): Kammersinfonie für sieben Streich- und Blasinstrumente, noch ungedruckt.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Akimenko, Th.: Trois Pièces sur des thèmes ukrainiens p. Piano. Leduc, Paris.

Ehrmann, R.: Esquisses Bretonnes p. Piano. Sénart, Paris.

Haudebert, Lucien: Dieu vainqueur. Final fugue p. Piano. Sénart, Paris.

Ludwig, Franz: op. 10 Sonate (es) f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Meßner, Jos.: op. 19 Improvisation über ein Thema von Bruckner f. Klav. Univers.-Edit., Wien.

Migot, Georges: La fête de la bergère p. Piano. Sénart, Paris.

Nardini, Pietro: op. 1 Drei Konzerte f. Viol. Mit Klav. bearb. (H. v. Steiner). Cranz, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Auric, Georges: Le mariage de Le Trouhadec. Comédie. Heugel, Paris.

Bortz, Alfred: Wildfeuer. Lyr. Oper in drei Akten von Theodor Ritter von Riba nach Fr. Halm. Selbstverlag, Berlin.

Ollone, Max, d': L'Arlequin. Comédie lyr. Heugel, Paris.

Ploner, Jos. E. (Hötting-Innsbruck): Christi Geburt. Ein neues Krippenspiel (nach alten deutschen Texten von Hella Krall), noch ungedruckt.

Poldini, Ed.: Hochzeit im Fasching. Kom. Oper in drei Akten. Weinberger, Wien.

Wolf-Ferrari, Ermano: Der goldene Käfig. Musikal. Lustspiel in drei Akten. Weinberger, Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Chants d'Auvergne recueillis et harmonisés p. J. Canteloube. Heugel, Paris.

Marteau, Henri: op. 33 Drei Lieder f. gem. Chor; op. 34 zwei Balladen f. Ges. mit Pfte. Simrock, Leipzig.

Mendelssohn, Arnold: op. 94 Sechs Gedichte von Goethe f. Männerchor. Leuckart, Leipzig.

Möller, Heinr.: Das Lied der Völker f. 1 Singst. mit Klav. Bd. 4 (keltisch), 5 (franz.). Schott, Mainz.

Nellius, Georg: op. 27a Sauerlandlieder v. Christine Koch f. Singst. u. Klav. Sauerländ. Musik-Verlag, Neheim.

Pfister, Hans: Rosengartenlieder von H. Löns für Ges. mit Pfte. Banger Nachf., Würzburg.

Riede, Erich: op. 3 Fünf Gesänge f. tiefe St. u. Pfte. Andre, Offenbach.

Schminke, Oskar E.: Fünf Lieder f. hohe, sechs Lieder f. mittl. Singstimme. Steingräber, Leipzig.

Weigl, Karl: op. 17 Weltfeier. Sinfon. Kantate für Ten. u. Bar.-Solo, gem. Chor u. gr. Orch. Schott, Mainz.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

CHERUBINIS DRAMATISCHES ERSTLINGS-SCHAFFEN

VON

LUDWIG SCHEMANN-FREIBURG i. B.

Cherubini hat im ganzen acht Werke für die Opera seria geschrieben:

1. »Il Quinto Fabio«, Alessandria 1780.
2. »Armida«, Florenz 1782.
3. »Adriano in Siria«, Livorno 1782.
4. »Il Messenzio«, Florenz 1782.
5. Einen zweiten »Quinto Fabio«, Rom 1783.
6. »L'Idalide«, Florenz 1784.
7. »L'Alessandro nell' Indie«, Mantua 1784.
8. »Il Giulio Sabino«, London 1786.

Von diesen Jugendwerken ist die Partitur des älteren Quinto Fabio verloren, die der Armida befindet sich in Florenz. Die sechs letzten sind uns in der Berliner Sammlung zugänglich. Die Textdichter sind nicht durchweg bekannt. Alessandro und Giulio Sabino stammen von Metastasio.

Eine Inhaltsangabe dieser opere serie erübrigt sich, einmal, weil man sie als Dramen nicht ernst nehmen kann — »ernst« ist für uns im Grunde nur noch ihre Bezeichnung —, und sodann, weil, selbst wenn man dies wollte, das Fehlen der Secco-Rezitative uns einen Einblick in das organische Gefüge der Texte unmöglich machen würde.

Man begreift es nur zu wohl, daß Cherubini diese Erstlinge später verleugnet hat, daß er Freunden nicht gerne Einblick darin gewährte und sie, unter anderem Hillern, als »Produktionen eines jungen Mannes, der sozusagen von der Schulbank kam, im Stile nach der Mode jener Zeit geschrieben« bezeichnete.*) Mehr als das: wir denken uns, daß er bereits zu der Zeit, da er die letzten dieser Opern niederschrieb, alle die schönen Dinge, die sie bergen, mindestens ebenso satt gehabt haben wird wie wir, da wir sie lesend hinunterwürgten. In der Tat, was sollten ihm wie uns diese Pseudodramen, in denen Seele nur im Surrogat vertreten war, Heldentum in Tiraden sich ausströmte, Stürme der Seele in Koloraturen sich entluden, welch letztere nicht minder auch dafür herhalten müssen, daß Liebespaare girrend mit ihnen in den Tod gehen? Was frommte dies sentimentale Gewimmer, diese gemachte Leidenschaft, dieses Liebesgestammel, aus dem allen der Geist des Kastratentums sprach, einem Meister, in dem die ganze Kraft der Mannheit, die ganze Wahrhaftigkeit, die er später so voll in seiner Kunst ausgestrahlt hat, zum mindesten triebhaft schon lebte? Wenn er wirklich eine Zeitlang ohne innere Beanstandung um des Erfolges, um der Laufbahn willen mittat bei diesem monotonen Treiben, diesem Schaffen wie unter einer seelischen Luftpumpe, lange konnte es ihm doch nicht entgehen, wohin ihn das führen müsse. Die Frugalität solcher Partituren wie etwa des Quinto Fabio übersteigt für unsere

Anmerkung der Schriftleitung: Aus der demnächst bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, im Rahmen der »Klassiker der Musik« erscheinenden, mit 12 Bildbeilagen und Faksimiles ausgestatteten Cherubini-Biographie von Ludwig Schemann.

*) Hiller, »Musikalisches und Persönliches«, S. 3 ff.

heutigen Begriffe alles Maß. Mag immerhin die Mannigfaltigkeit, mit der so ein Meister der Opera seria nichts zu sagen weiß, eine gewisse Bewunderung erwecken, so bleibt letzten Endes doch dessen vergebliches Bemühen, mumienhaften Figuren ohne alle Individualität, die, meist mit moralischen Betrachtungen, künstlich in Bewegung gesetzt werden sollen, mit einer stereotypformelhaft wirkenden Musik wirklichen Odem einzublasen, ein gar zu unerquickliches Ding, und alle die abgenutzten Mittel, bei denen es meist doch nur galt, irgendeinem Naturwunder von Stimme die möglichst beifallverheißende Entfaltung in breiter Kantilene oder üppiger Koloratur zu verschaffen, können uns heute nur noch anmuten wie ein abgestandener Trank. Der einzige Wert, den diese Jugendschöpfungen, aus denen kaum einmal etwas zu unserem Herzen dringt, wenigstens vom historischen Standpunkte haben, ist der, daß wir die Formen, die Cherubini später mit wirklichem Gehalt ausgefüllt, die Mittel, die er künstlerisch veredelt und gesteigert hat, schon vor uns auftauchen sehen. Die berühmte Architektonik, wiewohl hier noch steif und öde, kündigt sich an; schüchterne Anfänge der späteren so kraftvollen Rezitativbegleitungen sind nicht so ganz selten, bescheidene Gesangsblüten tun uns wohl, auch ein kontrapunktischer Blitz fährt hier und da schon verheißungsvoll durch das Dunkel. Ansätze zu fast allen späteren Gewohnheiten Cherubinis, seinen Steigerungen usw., leider auch zu seinen schlechten, finden sich hier: im Dienste dieser Stilgattung hat er offenbar jene Eigenheit ausgebildet, die er später nie wieder ganz losgeworden ist, unter Umständen auch einmal drauflos und weiter zu musizieren, wenn ihm nichts seiner Würdiges einfiel, dem Füllsal Einlaß in seine Partituren zu gewähren. Der Ausläufercharakter jener Unarten kann nach dem Studium der Jugendwerke nicht zweifelhaft sein: es sind tatsächlich Jugendsünden von dem Ultra-Italienertum jener ersten Schöpfungen her, deren letzte Spuren uns manchmal eine restlose Freude an Cherubinis Stil auch in späteren Werken nicht aufkommen lassen. Hätte Cherubini, wie Méhul, das Glück gehabt, gleich in Glucks Schule zu kommen, wäre es wohl anders: die ganze Größe der Wohltat Glucks empfinden wir erst nach einem gründlichen Einblick in die Opera seria.

Es liegt in der Natur der Sache, daß alles im vorhergehenden über diese ganze Gruppe Bemerkte nicht von allen ihren Gliedern gleichmäßig gilt. Die späteren zeigen etwas mehr Leben und Bewegung, wenn auch nur im ganz spezifisch musikalischen Sinne von einem Fortschritt die Rede sein kann. Als Vorstufe werden die Werke immer interessanter, in dem Marsch gegen Schluß der Idalide z. B. taucht in der Ferne schon der spätere Cherubini auf, noch mehr deuten Marsch und Kampfszene des Alessandro nell' Indie (der richtiger »Poro« hieße) auf spätere Vorbilder hin. Überhaupt zeigt dieses letztere Stück nach mehreren Seiten merkwürdige stilistische Neuerungen, es enthält sogar das erste Erinnerungsmotiv bei Cherubini, worüber sich bei

Hohenemser Näheres findet. Allerdings birgt gerade auch der Alessandro, in dem schon das gehäufte mio ben, idol mio und ähnliches auf uns bis zum Lächerlichen abgeschmackt wirken, Dinge, die nicht anders denn als ein unbewußter Schritt auf die Travestien Offenbachs zu bezeichnet werden können. Und musikalisch genommen finden sich in dem Gesang des Poro gegen Schluß

»Se volete, avverse stelle,
Ch'io resista a tante pene,
Proteggete il caro bene
O vo morte ad incontrar«

Stellen, die der berüchtigten Galoppade im Troubadour zu den Worten Leonorens »Kann ich für ihn nicht leben, will sterben ich für ihn« würdig sind. Giulio Sabino fällt schon in die Londoner Zeit, was ihm vor allem nach Seiten des instrumentalen Teiles zugute gekommen ist. Die Ouvertüre namentlich zeigt mehr Gehalt als die früheren, auch erstmalig einen gewissen Zusammenhang mit der Oper, so daß die frühere Stufe der gänzlich bedeutungslosen, rein schematisch einführenden Sinfonia überwunden erscheint. Am Schluß des Stückes findet sich ein erster Ansatz von Chor, das heißt, alle beteiligten Hauptpersonen treten zu einem Ensemble zusammen.

Natürlich ermöglichen auch solche Dinge nur ein rein technisch-stilistisches Vorwärtskommen; eine Hebung im höheren, geistigen Sinne schloß die Gattung aus. Die Handlung des Stückes trieft von »Clemenza di Tito« (es spielt unter Titus). Und die Musik? Burney erzählt, daß die *Sänger* bei der Erstaufführung des Giulio Sabino diesen gemordet hätten. Mir scheint, sie können diesen Mord verantworten.

Es erhebt sich jetzt die Frage: wie war es möglich, daß zur selben Zeit (das Erscheinen des »Sposo« fällt mitten in die opere serie hinein) von einem und demselben Manne zweierlei Werke von *solcher* Verschiedenheit geschrieben werden konnten wie die soeben besprochenen und wie seine erste opera buffa? Man begreift es nur, wenn man sich diesen selben Mann, in dem alle Lebensfülle der Jugend beschlossen liegt und nach Kundgebung drängt, bald in der steifen Gesellschaft des Salons, bald im ungebundenen Kreise einer frohen Tafelrunde sich bewegend vorstellt: dort durch Zwang und Form gebunden, auf konventionelle Floskeln festgelegt, hier redend, wie ihm der Schnabel gewachsen, und dazu mit stets wachsender Lust und Übermut. Es ist sogar mit Bestimmtheit anzunehmen, daß nach dem Gesetz des »Druck erzeugt Gegendruck« die letzteren Stimmungen in dem Maße verstärkt worden sein würden, als jener Zwang auf den werdenden Meister drückte. Der Öde dort entspricht die grünende Frische hier, der Sposo wäre nie das geworden, was er ist, wenn ihm nicht beschieden gewesen wäre, den Kastratenhelden ein Schnippchen zu schlagen und sie für eine Zeitlang zum Teufel zu jagen.

Es ist eine Freude auserlesener Art, diesen »Sposo di tre, marito di nessuna«, Venedig 1783 (den »Verlobten Dreier und Ehemann keiner von ihnen«), schon

nach der Partitur zu studieren. Was wir aus dieser in uns aufnehmen, ist wesenhaft dasselbe, was wir auf den Straßen und Plätzen Italiens erleben oder schauen, nur veredelt im Spiegel einer göttlichen Kunst. Wie das alles leibt und lebt, diese Gestalten von Fleisch und Bein, und wie dieser bodenständige Witz noch heute sitzt und trifft, erheitert und warm macht, indes die Galanterien und Intrigen der Schwestergattung längst wie Seifenblasen zerplatzt, ihre landfremden Liebesseufzer verhallt, ihr pathetisches Heldentum abgetan ist! Das alles war eben fremdartigen und dabei durchaus unwirklichen Welten entnommen, während wir hier ein Hauptstück der ewigen Jugend des leibhaftigen italienischen Volkes vor uns haben.
Von dem Gesamtgefüge der textlichen Unterlage des Sposo können wir uns, da auch hier die Secco-Rezitative fehlen, keine Vorstellung mehr machen. Auch dem scharfsinnigsten Philologen dürfte es schwer werden, in das, was uns von diesem Buffoblödsinn vorliegt, Zusammenhang zu bringen. Aber Zusammenhang, Logik und ähnliche Dinge sind ja auch das letzte, was hier angestrebt wird. Wir müssen uns schon, wollen wir das Gebotene recht genießen, in die Tage unserer Kindheit versetzen, wo wir vom Kasperletheater und seinen drastischen Szenenfolgen auch nur einen Teil verstanden und doch unsere Freude daran hatten. Der Witz der Sache ist, daß ein alter wohlhabender Junggeselle von Stand, Don Pistacchio, nebenbei ein eitler Geck und Poltron, unversehens mit drei Angehörigen des schönen Geschlechts in Liebeshändel gerät, die ihn ins Licht von deren Verlobten bringen. Die drei denken aber nicht daran, ihn ernst zu nehmen, sie haben ihn nur zum besten, zumal jede von ihnen einen Liebhaber auf Vorrat hat, mit dem sie sich denn auch schließlich an Pistacchio vorbei verlobt. Dem Gefoppten bleibt nichts anderes übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Aber, wie gesagt, diese angebliche Handlung hat im Grunde nicht viel auf sich, ist vielmehr recht sehr Nebensache: die Hauptsache ist, was alles aus dem tönenden Kaleidoskop dieses tollen Schwankes, der kaum ein Motiv des uns so liebgewordenen italienischen Volkslebens sich entgehen zu lassen scheint, als musikalische Malerei widerklingt! Von den Dingen aus Natur und Kunst gar nicht zu reden, Jupiters Blitz, Vogelgesang, Grillenzirpen, Posthorn, Orgelklang, Instrumentenstimmen, könnte man das Ganze als ein Stück Karneval von Venedig bezeichnen. In den Ensembles die üblichen Verwechslungen und Verkleidungen, die Quidproquos, das allgemeine Drunter und Drüber, das Durcheinanderschreien im schönsten Kontrapunkt (»che Babilonia, che Sinagoga«), bis zu Knalleffekten wie die Durchbrechung des Spektakels durch bändigende Orgeltöne. Kurzum, mehr Posse als Lustspiel. Dem entsprechen denn auch die Figuren, bei denen, abgesehen von dem übrigens auf ein paar Züge zugeschnittenen Haupthelden, von eigentlicher individueller Charakteristik wenig die Rede ist. Am ersten noch bei dem volkstümlichen Paare, der Chansonettensängerin und Tänzerin Bettina und ihrem Liebsten,

dem Teufelskerl oder Tausendsassa — wie schon sein Name besagt — Folletto. Erstere analysiert in einem entzückenden Liedchen die von ihr geübten Künste und lächelt über die Gimpel, die sich dadurch fangen lassen, letzterer, der mit Taschenspielerkunststücken das Stück eröffnet, macht Bettina in lustigen Strophen klar, daß, um in Sachen des Hungers und der Liebe vorwärtszukommen, nur Moneten helfen können, und den Zuschauern ein anderes Mal, daß er als Schlaumeier jeden Augenblick eine Schule eröffnen könne.
Nun ein paar Proben der Situationskomik des Sposo. Glaubt man in der Rechtsanwaltsszene (Martino und Lisetta, die erst, als Rechtsanwälte verkleidet, in einem zopfig salbaderigen Duettino das Brimborium und die Aufspielerei der Rechtsverdreher parodieren, und denen dann Pistacchio in kauderwelschem Latein seine Weibernöte vorträgt) den Gipfel burlesker Komik erstiegen, so wird dieser doch in der Sibyllenszene fast noch überboten. Schon das Abrakadabra der von Martino, Lisetta, Bettina und Pistacchio unisono gesungenen Beschwörungsformel läßt an Unsinnigkeit nichts zu wünschen übrig. Nach Follettos, der die Sibylle mimt, Weisheitsspruch:

»Le spose saran spose; il vero sposo più sposo non sarà«

erklärt Pistacchio alle Orakel für Schwindel, wird aber durch einen von dem schnell zum Jupiter gewordenen Folletto herbeigezauberten Theaterblitz zusammengeschmettert. Der heillose Schreck, den dieser anrichtet, das Auseinanderstieben, die allgemeine Ausreißerei werden drastisch geschildert; zuerst lange Zeit alle *durch*einander:

»Fuggo, scappo, mi nascondo«,

zum Schluß dann die vier *nach*einander, vom Baß bis zum Sopran

»fuggo fuggo — scappo scappo — fuggo fuggo — scappo scappo«

im Dreiklang aufsteigend. Die letzte Szene bringt eine nochmalige Beschwörung der Sibylle in feierlich parodierenden Akkorden, als Pistacchio rückfällig werden, dann das zuschanden gewordene Hochzeitsfest nun auch tatsächlich aufheben will. Vor der bloßen Drohung mit der Orakelspenderin knickt er abermals zusammen und ergibt sich schließlich darein, als Junggeselle zu enden. Klassisch ist zuvor das Gegeneinanderbefehlen Pistacchios, der alles abbestellen will, und seiner Gäste, die die Zurüstung des Festes vollenden wollen. (»Smorzate le candele — la mensa sparecchiate« und »Più lumi preparate — portate da mangiar.«)
Von überwältigender Komik ist die Szene, in der die eine der verlassenen Pseudobräute Don Pistacchio mit Erschießen, der erste der Liebhaber der drei Weiblein ihm den Schädel zu spalten droht, indes der zweite ihm die Pistole, der dritte ihm das Messer vorhält, und nun er, der Hasenfuß, dem kurz zuvor noch eine Hornfanfare dermaßen als Schreck in die Glieder fuhr, daß er schier des Todes sein wollte, angesichts dieser vierfachen Todesgefahr glorreich sterben zu wollen erklärt (»glorioso morirò«). Ihr steht als graziös

feines Gegenstück die andere gegenüber, in der die drei Geliebten sich vor der Nase Pistacchios mit refrainartig gleichen Wendungen mit ihren drei Anbetern feierlich verloben.
Aber all dergleichen steht durchaus nicht allein. Der ganze Don Pistacchio ist bei aller lapidaren Einfachheit doch ein Meisterstück von einem komischen Helden, und in den Finales wimmelt es förmlich von Komik und sprudelt es von Musik in einer Fülle, daß man Einzelnes kaum mehr herausgreifen kann, ganz zu geschweigen davon, daß man auch in das Labyrinth der textlichen Einzelheiten ohne Gefahr, sich darein zu verstricken, sich kaum wagen könnte. Die Krone setzt dann allen diesen Tollheiten der Schlußgesang auf, wo die ganze Gesellschaft der Mitwirkenden wie vor einer Schaubude zusammentritt und singt:

»Un sposo di tre femine, ma di nessuna sposo,
Ridicolo e grazioso, chi vuol vedere, è quà.
Ai buoni posti maschere, a prendere i biglietti,
La spesa è due soldetti, contento ognun sarà.«

Mit diesem »Immer 'rein, meine Herrschaften!« schließt das Stück, von dem wir begreifen können, daß es selbst den verwöhnten Venezianern eine Spielzeit lang ungewöhnliche Freude gemacht hat.
Der Boden, von dem es sich abhebt, ist das venezianische Volkstum. In einer ganzen Reihe von Liedern oder liederartigen Gesängen wird denn auch hieran angeknüpft, ist der Volkston aufs glücklichste getroffen. Daraus ergibt sich allerdings ein gewisser Grundzug von Derbheit für die Komik, der auch die Vertreter der höheren Stände (und die meisten Figuren sind solche) mit erfaßt. Hiervon mag das eine Bild eine Vorstellung geben, in das Pistacchio am Schlusse sein Los faßt: »er müsse mit drei Klößen im Munde nüchtern bleiben«. Und wiederum kann die Musik hiervon nicht unberührt bleiben, die ja denn auch vereinzelt fast den Gassenhauer streift. Immerhin, wie Cherubini als reiner Musiker immer gewählt bis zur Feinheit erscheint, so auch als musikalischer Komiker gegebenen Orts zwar derb bis zur Drastik, aber doch nie gewöhnlich; ein geborener musikalischer Edelmann wie er weiß eben auch im ausgelassensten Scherze immer noch den Stil zu wahren. Und zu diesem gehört auch in den Jugendwerken schon als einer der charakteristischen Hauptzüge jene eigenartige Eleganz, die sich bei Cherubini nie und nirgends verleugnet, im Sposo di tre in Verbindung mit jederlei Komik noch ganz naturwüchsig auftritt und dann in den Werken der französischen Zeit mit der allgemeinen Umstilisierung Verfeinerung und Vergeistigung erfährt.
Was dem Musiker im Sposo am meisten zustatten kam, war seine Mannigfaltigkeit. Dabei sind sämtliche für den Gesang bestimmten Partien äußerst geschickt zugeschnitten, und so enthalten selbst die mehr oder weniger ernsten Arien noch genug des Interessanten und Schönen, wenn sich auch

hierher mehr ein gewisses spezifisch Italienisches zurückgezogen hat, das aber in dieser Umgebung und Einfügung, wie von dem allgemeinen Jugendhauche des Werkes mitbeseelt, immer noch sympathisch genug anmutet. Reiner musikalischer Zeitvertreib — für den Komponisten wie für die Hörer — läuft wohl auch mit unter, aber das meiste ist doch gewählt, durchdacht und dabei immer quellfrisch, urwüchsig und natürlich. Auch die Koloraturen wirken hier, wo sie vielfach ironisch angebracht sind, ganz anders als in der Opera seria. Der Inbegriff musikalischer Kunst (oder sollen wir sagen: Künste?) bleiben, entsprechend den darin wiederzugebenden übermütigen Tollheiten, doch immer die beiden großen Finales, wie ja denn überhaupt schon in diesem Werke mit großer Bestimmtheit die Tatsache zutage tritt, daß Cherubinis Begabung ganz unverhältnismäßig mehr auf die Schaffung großer Ensembles als einzelner Arien veranlagt war. Was die Finales und Ensembles des Sposo bergen, gehört jedenfalls zum Köstlichsten, was man der Art hören kann, und in keinem anderen Werke liebt man in dessen Schöpfer den *Italiener*, der da so ganz und nur Italiener ist, wieder so wie hier, wo er sich in jenem Elemente, an dem sich die Kinder aller Zonen ausnahmslos von je erfreut haben, so beglückt-ungebunden, so blühend reich ergangen hat.*) Nur mit Wehmut kann man daran denken, daß diese Ader, die ihn von seinen beiden größten Mitflorentinern trennt — war ihnen doch ein ähnliches Aufatmen durch Huldigungen an die komische Muse versagt —, auch ihm im späteren Leben mehr und mehr versiegen mußte.

Der Sposo di tre ist, wiewohl er sich bisher unter den Werken der Jugendperiode in der Stille mit verloren hat, doch ganz unbedingt zu den Schöpfungen von bleibendem Wert zu rechnen. Ob und wie dieser Wert noch einmal gemünzt werden wird, ist dabei ganz gleichgültig, es handelt sich um das abstrakte, unbeirrbar ideelle Urteil. Wenn noch heute ein Moderner sich das für die Welt verschollene Werk in geeigneter Form mit einem Monsterplagiat aneignete, würde er zweifellos einen vollen Erfolg damit erzielen, man würde staunen ob des Reichtums dieser musikalischen Schatzkammer, und man würde noch nachträglich hier Dauerkunst feststellen und festhalten. Bisher ist leider gerade dieser Erstling von Cherubinis komischer Muse dem Zufall, der nach berühmten Aussprüchen Friedrichs des Großen und Napoleons ein wahrer Weltherrscher ist und jedenfalls in der geistigen Welt fast noch rücksichtsloser als in der materiellen waltet, mit an erster Stelle zum Opfer gefallen: nach kurzem Glück innerhalb der engeren Sphäre, für die er geschaffen, blieb er dermaßen unbeachtet, daß nur ganz wenige Menschen überhaupt um ihn wissen, geschweige ihn kennen, während glücklichere Nachfahren, wie Rossini, auf allen Bühnen des Erdenrundes die Gemüter der Menschen mit ihren launigen Einfällen ergötzen durften.

*) Cherubini ist übrigens nicht der einzige, der den »Sposo di tre« komponiert hat. Abert erwähnt (»Mozart«, Bd. I, S. 448) einen solchen von Anfossi, der mir aber nicht bekannt ist.

EINSTIMMIGE UND MEHRSTIMMIGE MUSIK

VON

PAUL BEKKER-HOFHEIM

Als einstimmig bezeichnen wir im allgemeinen eine Musik, die sich in einem einzigen Linienzuge bewegt. Ob dieser durch nur *eine* klingende Stimme oder durch viele Stimmen zum Tönen gebracht wird, ist gleichgültig, ebenso, ob die Stimmen in gleicher Höhe oder in Oktaven klingen. Das entscheidende Kennzeichen der Einstimmigkeit liegt in der Gleichheit des Bewegungszuges und der Töne, wobei Oktavspannungen lediglich als sekundäre Verschiedenheiten gelten.

Als mehrstimmig bezeichnen wir im allgemeinen jede Musik, in der andere Zusammenklänge als nur Primen und Oktaven vorkommen. Als mehrstimmig gilt nicht allein die kontrapunktisch stilisierte Musik, sondern auch eine etwa in Terzen- oder Quintenparallelen geführte sowie jede harmonische Musik. Das entscheidende Kennzeichen der Mehrstimmigkeit wäre also das Vorhandensein von Zusammenklängen, die nicht Primen und nicht Oktaven sind.

Diese Bestimmungen geben den Sinn dessen an, was nach dem landläufigen Sprachgebrauch als ein- und mehrstimmig bezeichnet werden kann. Wenn im folgenden der Versuch gemacht wird, zu genaueren Begriffsbestimmungen zu gelangen, so geschieht dies nicht im Hinblick auf eine Kritik des Sprachgebrauches — dieser mag als Mittel des praktischen Verkehrs hier außer Betracht bleiben — sondern weil solche Definitionen nebst der erforderlichen Begründung nicht vorhanden sind. Daher werden die Bezeichnungen »einstimmig« und »mehrstimmig« in *mehrdeutiger* Weise gebraucht, und diese Mehrdeutigkeit eben zeigt, daß über das *Wesen* der Einstimmigkeit wie der Mehrstimmigkeit schwankende Vorstellungen herrschen.

Da »einstimmig« und »mehrstimmig« zunächst Zählgegensätze bezeichnen, könnte man eine Definition auf Grund der Stimmenzahl versuchen. Einstimmig im exakten Wortsinne wäre dann nur eine von einer einzigen Stimme ausgeführte, unbegleitete und der Begleitung nicht bedürftige *Solomusik*. Schon das Hinzutreten einer zweiten, mit der ersten im Einklang schreitenden Stimme hebt die exakte Einstimmigkeit auf, zunächst, weil eben zwei Stimmen tätig sind, sodann, weil es niemals möglich sein wird, diese zwei Stimmen in absoluter Gleichheit klingen zu lassen. Singen die Stimmen gar in Oktaven, so kann das Faktum der Mehrstimmigkeit im exakten Sinne überhaupt nicht in Frage gestellt werden.

Es wäre daraus zu folgern, daß zahlmäßige Einstimmigkeit außerordentlich selten ist, wenigstens in der Kunstmusik. Formgestaltungen, die auf der Ausbreitung einer einzigen Stimme beruhen, sind wohl denkbar und auch in der

Praxis des Kunstschaffens vorhanden, aber nur als Ausnahmeerscheinungen und auch dann, wie etwa in der Liturgie, des Kontrastes bedürftig. Der Begriff der Einstimmigkeit wird durch sie nicht ausreichend gekennzeichnet. Er ist nicht exakt begründbar im Sinne einer naturalistischen Zähllogik. Wenn wir sowohl das Unisono von hundert Stimmen als auch den Zusammenklang von sieben oder noch mehr übereinandergestaffelten Oktaven als einstimmig bezeichnen, so besagt dies, daß Einstimmigkeit uns keineswegs nur als Zahlbezeichnung der ausführenden Stimmen, sondern weit eher als Charakteristik einer besonderen *Satzart* gilt. Als einstimmig erkennen wir jede Musik, die, einerlei ob durch individuell verschieden fixierte und gefärbte, in verschiedenen Oktavlagen erscheinende Töne dargestellt, durch die Art der Stimmführung sich zur einheitlichen *Klangtotalität* zusammenschließt. Eine Ausführung der Tonleiter im Unisono von großem Orchester und Chor ist einstimmig. Der Begriff der Einheit wird gegeben durch den Klang, der die Verschiedenheit der Töne in sich vereinigt.

Einstimmigkeit würde demnach die Satzart des stärksten *Verschmelzungsgrades* bedeuten, d. h. der vollkommenen Verschmelzung zur *Klangeinheit.* Der Begriff der Einstimmigkeit bezeichnet also eine Zusammenfassung von Teilen, die sich restlos zur Einheit fügen. So wären Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit nur *graduell*, nicht der *Art* nach verschieden? Mehrstimmigkeit wäre Bezeichnung eines schwächeren, unvollkommenen Verschmelzungsgrades, bei dem die tonlichen Einzelerscheinungen sich nicht restlos zur Einheit fügen, sondern in mehr oder minder bedeutsamer Ausprägung ihren Sondercharakter wahren?

Dies trifft allerdings zu, aber nur für einen Teil der mehrstimmigen Musik. Die Theorie des musikalischen Satzes unterscheidet zwei Arten der Mehrstimmigkeit: harmonisch *homophone* und *polyphone* Musik. Für die harmonische Homophonie gilt das eben Gesagte: sie ist Mehrstimmigkeit im Sinne einer tonlich aufgeteilten Einstimmigkeit, deren Einzelerscheinungen sich aber nicht mit der Vollkommenheit der Oktave zur Einheit verschmelzen, sondern die Klangbrechung als Untererscheinung bestehen lassen. Harmonische Homophonie ist also Mehrstimmigkeit nur im Sinne einer gesteigerten Aufteilung des Hauptklanges. Dem Wesen nach ist sie Einstimmigkeit, geradeso wie das hundertstimmige Unisono. Sie ist *ein* Klang, der zerlegt und wieder zusammengefügt wird, und der auch da, wo er sich in der Vielheit seiner Brechungsmöglichkeiten darstellt, seine unitarisierende Kraft, die Kraft der Einstimmigkeit bewahrt.

Im Gegensatz zur harmonisch homophonen ist die *polyphone* Mehrstimmigkeit von der Einstimmigkeit des Unisono oder der Oktavparallelen nicht nur graduell, sondern *wesenhaft* verschieden. Die polyphone Mehrstimmigkeit wird nicht bestimmt durch eine ideelle Klangeinheit, die sich als Mehrheit der Klangbrechungen zeigt. Sie ist eine Vielheit *ohne* immanenten Ver-

schmelzungsdrang, Vielheit ungeteilter *Einheiten*, die sich summieren, ohne sich ineinander zu lösen. Sie ist keine Klangtotalität, sondern ein *Klängekomplex* und also die im exakten Sinne einzige vollkommene Art der Mehrstimmigkeit.

Die Bezeichnungen ein- und mehrstimmig können also gelten:

1. der Zahl der Stimmen,
2. der Art des musikalischen Satzes, d. h. der Stimmführung,
3. der Art der Klangerscheinung.

Praktisch werden sie bald in diesem, bald in jenem Sinne angewendet, daraus ergibt sich ihre Vieldeutigkeit. Die so auf gleiche Art bezeichneten Objekte aber sind nicht nur untereinander verschieden, sondern zum Teil in sich selbst mehrdeutig. So kann der harmonisch homophone Satz je nach der Betrachtungsart als ein- oder als mehrstimmig gelten. Für den praktischen Sprachgebrauch ist diese Auswechselbarkeit der Bezeichnungen durchaus angebracht, da sich der jeweilig gemeinte Sinn aus dem jeweiligen unmittelbaren Zweck ergeben wird. Für die ästhetische Betrachtung aber ist *eindeutige* Präzisierung der Bezeichnungen schon deshalb erwünscht, weil nur dadurch die Erkenntnis der Wesenheit beider, so vielfach ineinander wirkender und doch so grundverschiedener Erscheinungen möglich wird. Der Versuch einer solchen Präzisierung kann aber weder von der Stimmenzählung noch vom Charakter der Satzart ausgehen. Mit der naturalistischen Stimmenzählung wäre innerhalb der ästhetischen Betrachtung überhaupt nicht zu operieren, die Satzart ist wegen der Doppeldeutigkeit der harmonischen Homophonie ebenfalls keine Präzisierungsbasis. Es bleibt somit nur die *Klangerscheinung* selbst als Ausgangspunkt.

Setzt man an Stelle der mehrdeutigen Bezeichnung »Stimmigkeit« die der »Klanglichkeit«, so ergeben sich die Gegensätze der »Ein-Klanglichkeit« und der »Mehr-Klanglichkeit«. Ein-klanglich sind: die exakte Einstimmigkeit im Zahlsinne, das Unisono, die Oktavparallele und jegliche Homophonie, mehrklanglich ist nur die reine Polyphonie. Damit sind zugleich die beiden Grundprinzipe der Klanggestaltung gekennzeichnet:

als erstes: die Gestaltung durch aufteilende Brechung des Klanges, das *Zerlegungsprinzip*, das die Formtendenz der Wiedervereinheitlichung in sich trägt,

als zweites: die Gestaltung durch vermehrende Ergänzung der Klänge, das *Summierungsprinzip*, das die Formtendenz der Vervielfältigung, der Überbauung in sich trägt.

Zerlegung und Summierung sind demnach die beiden Möglichkeiten der Klanggestaltung. Die Summierung stellt sich dar als Polyphonie, die Zerlegung stellt sich dar als Harmonie. Beide sind ihrer Wesensnatur nach polare Gegensätzlichkeiten, daher keiner organischen Verbindung fähig. Eine polyphone Harmonik ist also ebenso unmöglich wie eine harmonische Polyphonie.

In beiden Fällen ist nur denkbar eine Benutzung der Stilmittel der Polyphonie für die Harmonik oder umgekehrt, in beiden Fällen gehen die Stilmittel durch diese Benutzung ihrer Wesensnatur verlustig. Jede harmonische Polyphonie hebt ebenso den immanenten Zerteilungs- und Verschmelzungsdrang des harmonischen Zusammenklanges auf, wie die polyphone Harmonik ihn sofort herstellt und damit die summierende Vervielfältigung der Mehrklanglichkeit in die Einklanglichkeit löst.

Aus den beiden Möglichkeiten der Klanggestaltung: durch summierende Vervielfältigung und durch Zerteilung, d. h. durch polyphone und durch harmonische Klangerfassung, erklärt sich der Wesensdualismus der Gebilde, die wir *Formen* nennen. Alle polyphonen Formen sind Summierungsformen, alle harmonischen Formen sind Zerteilungsformen. Verschieden ist nur die jeweilige Art der Summierung und der Zerteilung. Es ergeben sich somit zwei Wesenskategorien der Klangerscheinungen nach folgenden Grundbestimmungen:

1. einklangliche Musik, beruhend auf dem Gestaltungsprinzip der Klangzerteilung und Verschmelzung, das sich als Geschehen der Harmonie darstellt,
2. mehrklangliche Musik, beruhend auf dem Gestaltungsprinzip der Summierung, das sich als Geschehen der Polyphonie darstellt.

Die erste Kategorie der ein-klanglichen Musik kann sowohl ein- als mehrstimmig erscheinen, ihre Mehrstimmigkeit aber ist stets nur ein Zerteilungsphänomen, also *analytisch-synthetischer* Natur.

Die zweite Kategorie kann *nur* mehrstimmig erscheinen, ihre Mehrstimmigkeit ist ein Summierungsphänomen, also *kollektivistischer* Natur. Es kann also eigentlich nur diese zweite Kategorie als Mehrstimmigkeit in wahrer Sachbedeutung gefaßt werden. Denn allein die kollektivistisch summierende Art der Formgestaltung beruht tatsächlich auf dem Phänomen einer Zusammenfügung mehrerer *Stimmen*, d. h. in sich selbständiger Klangindividuen, die sich zu einem überindividuellen Zusammenwirken verbinden. Stimme tritt zu Stimme, Subjekt zu Subjekt, Einheit zu Einheit, so ergibt sich die Mehrheit in absoluter Richtigkeit und Klarheit des Begriffes.

Dagegen ist die Mehrstimmigkeit der ersten Kategorie nur scheinhafter Art. Als Zerteilungs- und Wiederverschmelzungsphänomen, als Vorgang der Analyse und Synthese bleibt sie stets eine einzige Einheitserscheinung, die sich in der Brechung zur Vielheit darstellt. Faßt man auch hier die Stimme als Individualrepräsentantin, so kann hier nur von *Ein*stimmigkeit gesprochen werden, in der Bedeutung freilich, daß diese Stimme als Individuum sich lediglich darstellt durch das Geschehen der analytisch-synthetischen Aufteilung und Verschmelzung. Das Individualwesen der Stimme wird also durch Zersplitterung aufgelöst. Sie bleibt zwar die fiktive Klangeinheit, das musikalische Geschehen aber konzentriert sich auf das Geschehen der Teilerscheinungen, ihrer Bewegungen im Verlauf des Lösungs- und Bindungsvorganges.

Mehrstimmigkeit im Sinne der Mehrklanglichkeit setzt demnach das Vorhandensein verschiedener Stimmindividuen voraus, die sich zu kollektivistischem Zusammenwirken gesellen. Das Gegebene dieser Stimmindividuen ist primäre Bedingung der Polyphonie. *Also ist Mehrstimmigkeit ihrer Wesensnatur nach an eine besondere Art der Materialbeschaffenheit gebunden.*
Mehrstimmigkeit im Sinne harmonischer Einklanglichkeit hebt die Stimmindividualität als solche in der Wirklichkeit auf, läßt sie nur noch als fiktive Einheit bestehen und zeigt dafür ihre Brechung in tonliche Teilerscheinungen. Die Brechung der fiktiven »Stimme« in tonliche Teilerscheinungen ist erzielbar nur durch mechanisch bewirkte Aufteilung. *Auch die Möglichkeit solcher Mechanisierung ist an eine besondere Art der Materialbeschaffenheit gebunden.*
Es erweist sich demnach als nötig, Musik wie jede andere Kunst im Hinblick auf die Beschaffenheit ihres *Materiales* zu betrachten. Dann ergibt sich, daß die bisher gekennzeichneten beiden Wesenskategorien der Klangerscheinungen unmittelbar entsprechen der Wesensbeschaffenheit des Klangmateriales. Dieses stellt sich dar:

1. als organisch selbständige, unteilbare Stimmindividualität,
2. als mechanische Klangbrechung.

Damit sind folgende Zusammenfassungen gegeben:

1. Organisch selbständige Stimmindividualität: singende Stimme, klanglich unteilbar, nur durch kollektivistische Zusammenfügung formungsfähig: Gestaltungsprinzip der summierenden Vervielfältigung zur Polyphonie,
2. mechanische Klangbrechung durch Aufhebung der organischen Stimmindividualität, zu dieser zurückstrebend: Gestaltungsprinzip der Aufteilung und verschmelzenden Vereinheitlichung zur Harmonie.

Im Hinblick auf das hier gegebene Thema der ein- und mehrstimmigen Musik würde sich als Schlußfolgerung ergeben:
Einstimmigkeit — harmonische Musik — Instrumentalmusik sind einander bedingende Wechselbegriffe,
Mehrstimmigkeit — polyphone Musik — Vokalmusik sind einander bedingende Wechselbegriffe.
Jede Vokalmusik kann nicht anders als mehrstimmig, polyphon sein, jede Instrumentalmusik kann nicht anders als einstimmig-harmonisch sein.
Eine Mischung, also eine vokal-harmonische oder eine instrumental-polyphone Musik ist im exakten Sinn der Begriffe unmöglich und denkbar nur als scheinhafte Übertragung der Kunstmittel. Zwei singende Stimmen bedingen als sich summierende Individualklänge den Wesenscharakter der Polyphonie, auch wenn sie in Terzen, Sexten oder Oktavparallelen fortschreiten. Polyphonie ist also kein theoretischer *Satzbegriff*, sondern ein *Klangbegriff*. Zwei instrumentale Stimmen bedingen als mechanische Klangbrechungen den Wesenscharakter der harmonischen Einstimmigkeit, auch wenn sie in kontra-

punktischer Bewegung oder in Sekundenparallelen schreiten. Harmonie ist gleichfalls kein theoretischer Satz-, sondern ein Klangbegriff. Die Ursprünge von Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit und der ihnen zugehörenden Formenwelten weisen also zurück auf den Unterschied der Klangmaterialien, die bezeichnet werden können als physiologische *Organismen* und physikalische *Mechanismen.*

* * *

Im Begreifen dieser beiden Wesensgegensätze liegt die eigentümliche Schwierigkeit für eine die Musik stets vom Notenbild her erfassende Zeit, obwohl die Geschichte der Musik die einleuchtende Darlegung der Geschichte beider Wesensgegensätze ist. Durch die Analogie der rein akustischen Vorgänge und durch die Identität der Notenzeichen verführt, sträubt sich die theoretische Ästhetik gegen die Erkenntnis, daß hier Unterschiede vorliegen, die weder der rein akustischen Untersuchung noch dem theoretischen Denken als Wesensunterschiede auffallen, sondern zunächst einzig aus der *empfindungsmäßigen Wahrnehmung* des Klangmateriales erfaßbar sind. Immerhin müßte eine sorgsame Betrachtung schließlich begreiflich machen, daß es ebenso falsch ist, aus der Analogie etwa der Kehlkopffunktionen mit denen eines Blasinstrumentes zu schließen, die Singstimme *sei* ein Blasinstrument, wie es falsch ist, zu meinen, der Geigenton sei ein lebendig organischer Klang, weil der Mensch auf den klangerzeugenden Mechanismus einwirke. In beiden Fällen liegt ein Denkirrtum vor. Wenn der Kehlkopf nach gleichen Konstruktionsgesetzen funktioniert wie das Blasinstrument, so sind ihm doch darüber hinaus Eigenschaften gegeben, die außerhalb jeder instrumentalen Möglichkeit liegen und alleinige Eigenschaften des Lebendigen sind. Wiederum ist bei der Geige die Konstruktion des Mechanismus das Primäre, die antreibende Kraft das Sekundäre. Ein Vogel ist kein Flugzeug und ein Flugzeug kein Vogel, obschon beide fliegen und die Gesetze des Vogelfluges der Flugzeugkonstruktion zum Vorbild gedient haben. Aber das eine ist ein organisches Wesen, das andere ein mechanisches Gebilde, und es bleibt dieses, obwohl menschliche Intelligenz die Führung übt.

Es wäre zu fragen, worauf es beruht, daß der mechanische Klang stets nur als *aufgeteilter* Klang, als Klangbrechung bezeichnet wird im Gegensatz zum organischen, nicht teilungsfähigen *Stimm*klang, und wie überhaupt der hier angewandte Begriff der Klangaufteilung zu verstehen sei.

Die Antwort ergibt sich aus der Erkennung der beiden Wesenheiten des lebendig organischen und des mechanisch erzeugten Klanges. Der gesungene Ton *a* und der Violinklang *a* stimmen überein in der Schwingungszahl, aus der sich die Tonhöhe ergibt, sie unterscheiden sich im Charakter der Farbe, wie ihn die Obertöne bestimmen, indessen ist dieser Unterschied zunächst nur ein Unterschied der Erscheinung, nicht des Wesens. Hiermit sind aber die Übereinstimmungen abgeschlossen und ist zugleich das Wesen des Violin-

tones definiert. Es beruht ausschließlich auf Tonhöhe (Schwingungszahl) und Farbe (Obertonreihe). Beide Eigenschaften aber bedeuten nur einen Teil der vokalen Klangerscheinung. Diese schließt außer ihnen in sich zunächst den Sprachlaut, dann den Geschlechtscharakter.*) Es gehört zu den weitverbreiteten Irrtümern, daß man den Sprachlaut nicht als dem Gesangston unlösbar verbunden erkennt, sondern ihn — bewußt oder unbewußt — als etwas äußerlich Hinzugefügtes betrachtet, das man sich nach Belieben hinwegdenken könne. Der Sprachlaut aber ist der Wesensnatur des Gesangstones untrennbar verhaftet, er ist eine Grundeigenschaft des Gesangstones, und keine vokale Äußerung ist vorstellbar ohne Sprachlaut. Er ist nicht nur »Text«, sondern elementarer Bestandteil des Vokalklanges, und die Hervorbringung eines Vokalklanges ohne Sprachlaut ist ebensowenig möglich wie die Erzeugung eines Kindes ohne Vater. Also kann man den Vokalklang nicht abstrahierend trennen in Sprachlaut und Ton, sondern beides ist nur als naturhafte Einheit zu begreifen. Ebenso unlösbar verbunden, die ästhetische Wesenhaftigkeit im tiefsten mitbestimmend, ist dem Vokalklang der Geschlechtscharakter. Es gibt keinen Vokalklang, der nicht den naturhaften Geschlechtscharakter als artbestimmenden Wesensteil unveräußerlich in sich trüge, und jeder Versuch, von ihm abzusehen und den Vokalklang als Klang »an sich« außerhalb seines Geschlechtscharakters zu betrachten, kann nur zur Selbsttäuschung führen, denn der so betrachtete Vokalklang ist dann kein solcher mehr, sondern eine Abstraktion.

Die Aufteilung des Instrumentalklanges beruht zunächst darauf, daß von den wesensbestimmenden vier Eigenschaften des Vokalklanges: Schwingungszahl, Obertonreihe, Sprachlaut und Geschlechtscharakter die beiden letztgenannten eliminiert werden. Diese Eliminierung ist gleichbedeutend mit der *Mechanisierung* des Klanges, denn eben durch Ausschaltung des Sprachlautes und des Geschlechtscharakters werden die Wesensbestandteile beseitigt, die den Charakter des organisch Lebendigen bestimmen.**) Der Sprachlaut verstummt, das Geschlecht wird neutralisiert, übrig bleibt allein das akustische Phänomen, das, durch Schwingungszahl und Obertonreihe charakterisiert, zur Farbbrechung wird. Der Instrumentalklang ist also gewissermaßen ein Torso des Vokalklanges, seine rein akustisch erfaßte *Spiegelerscheinung* ohne die grundbestimmenden Eigenschaften des Lebendigen. So ist er, als mechanisches Produkt, nur noch Tonhöhe und Farbpartikel, gestaltungsfähig lediglich im Gestaltungsbereich dieser beiden Eigenschaften, d. h. im Bereich der mechanischen Möglichkeiten. Hieraus ergibt sich die Notwendig-

*) Ich bin mir wohl bewußt, daß Sprachlaut und Geschlechtscharakter im umfassenden Sinne zu den Farbqualitäten zu rechnen sind. Dadurch wird an den hier gekennzeichneten Gattungsunterschieden nichts geändert, denn das Vorhandensein gerade dieser Farbqualitäten ist ebenso grundbestimmend für jeden organischen Klang, wie ihr Nichtvorhandensein für jeden mechanischen Klang. Es schien mir daher im Interesse der Verdeutlichung des Unterschiedes zweckmäßig, Sprachlaut und Geschlechtscharakter hier nicht in den Begriff der „Farbe" einzubeziehen.

**) Der gleiche Vorgang vollzieht sich beim Pfeifen.

keit synthetischen Formstrebens in dem Sinne, daß durch das Ineinanderwirken mannigfaltiger Höhen- und Farbbrechungen die Fiktion einer Klangeinheit, einer »Stimme« erzeugt wird. Der mechanische Klang wird also zur künstlichen Farberscheinung, die sich als solche durch die gleichzeitige Mannigfaltigkeit der Tonhöhen- und Farbbrechungen darstellt, in ihrer höchsten Potenz aber nur die fiktive *Vereinheitlichung* der Vielheit dokumentieren kann.*)

Versuchen wir, uns eine Einklanglinie in aller Einfachheit des Zuges vorzustellen, als Urbild einer realen Einstimmigkeit, wie sie in der Kunst in großen Gebilden nicht vorhanden ist. Es bieten sich von ihr aus zwei Formungsmöglichkeiten. Die eine durch Hinzufügung, die andere durch Aufteilung, diese dem mechanisch instrumentalen, jene dem organisch vokalen Klang vorbehalten. Der vokale Klang summiert, indem er Einheit zu Einheit fügt. Das Grundgesetz seiner Formgestaltung ist die Vervielfältigung des Gegebenen, die Mehrheit des einander Gleichen, der Kollektivismus. In ihm liegt das ästhetische Wesen und die geschichtliche Bedingtheit aller vokalen Formen beschlossen. Der instrumentale Klang teilt auf, indem er die Einheit zersplittert und sie in vielfältigsten Höhen- und Farbenbrechungen durch das Geflecht seiner mechanischen Gewebe hindurchschimmern läßt. Das Grundgesetz seiner Formgestaltung ist die Analysis des Gegebenen und die Synthese zur Einstimmigkeit. In ihr liegt das ästhetische Wesen und die geschichtliche Bedingtheit aller instrumentalen Formen beschlossen.

Es ergäbe sich daraus, daß die Begriffe der Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit allein aus den Bedingnissen des *Klangmateriales* zu verstehen sind, und daß jegliche Formbetrachtung in der Musik auf die Betrachtung des Klangmateriales und seiner Wesenheit gegründet sein muß. Mehrstimmigkeit ist der Wesenheit des vokalen Klanges verhaftet und nur durch ihn möglich. Einstimmigkeit ist in der Wirklichkeit künstlerischen Formens kaum vorhanden, als Fiktion entspricht sie der Wesenheit des instrumentalen Klanges und ist nur durch ihn möglich. Es ist naturgemäß in erster Linie Angelegenheit des künstlerischen Empfindens, die Richtigkeit und Notwendigkeit dieser entscheidenden Bezugnahme auf das Material zu erkennen. Die wissenschaftliche Betrachtung wird hier wie stets erst dann einsetzen können, wenn die künstlerische Empfindung ihr den Weg bereitet hat. Daß die Geschichte der Musik eine Geschichte des Klangmateriales ist, wurde bereits erwähnt. Aber auch die großen theoretischen *Lehrgrundlagen* des polyphonen und des harmonischen Satzes entstammen den Zeiten, in denen das vokale bzw. das instrumentale Empfinden bestimmend waren. Eine Harmonielehre ohne die

*) Auf dem fiktiven Charakter dieser Einklanglichkeit beruht die idealistische Wirkungsmöglichkeit der harmonischen Instrumentalmusik: sie erzeugt die fiktive Vorstellung eines führenden Einheitsklanges jenseits der vielgestaltigen Klangwirklichkeit. Andererseits ergibt sich der Anreiz zur Verbindung von Einzelgesang und Instrumentalbegleitung eben aus der Möglichkeit, die Stimme als organischen Einklang und zugleich als mechanische Klangbrechung erscheinen zu lassen.
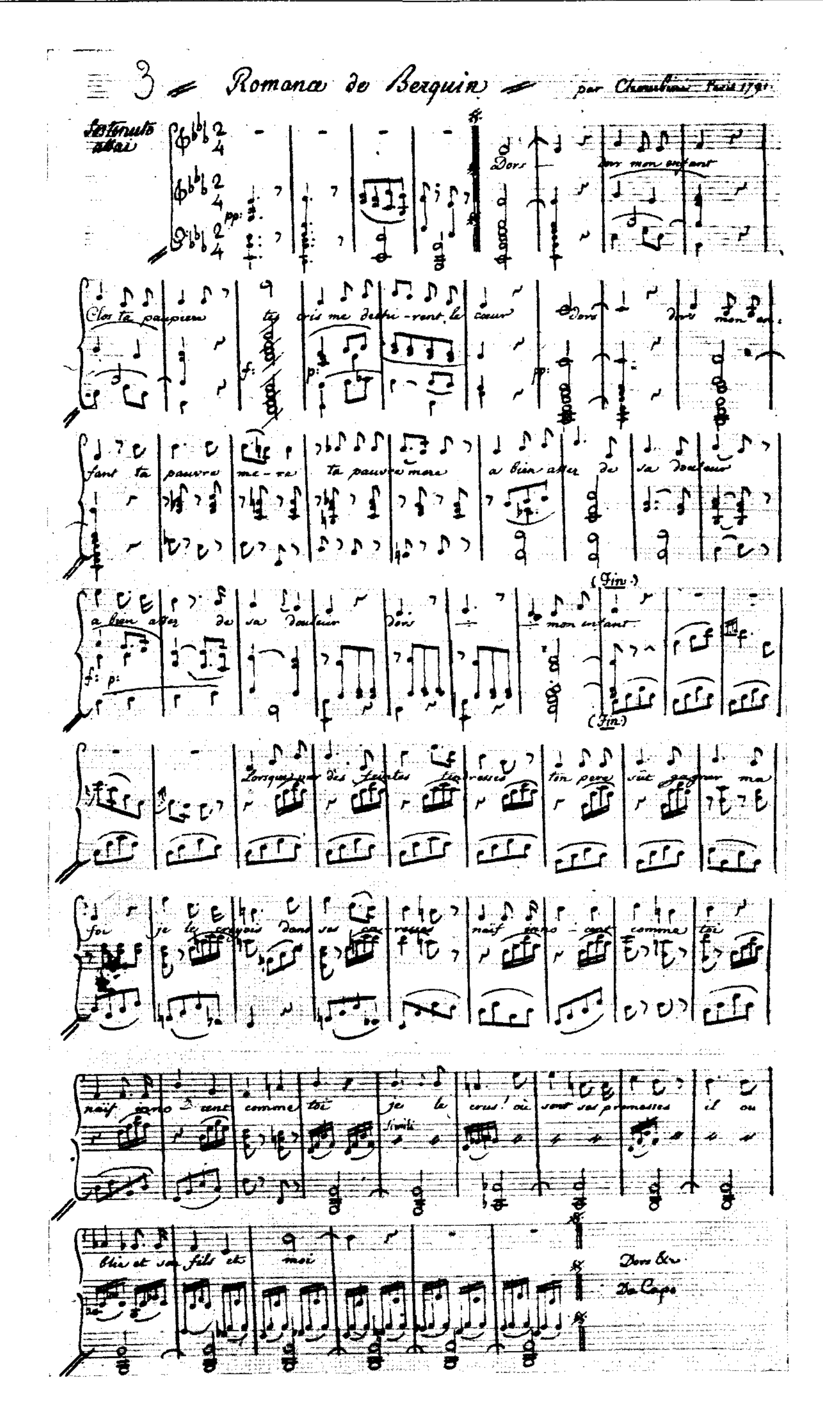
gegebene Voraussetzung der dominierenden Instrumentalmusik ist ebenso undenkbar wie eine Lehre der Polyphonie ohne Singstimmen. Hiervon wären freilich Kontrapunktlehren des 19. Jahrhunderts auszunehmen, da sie in Wahrheit nur kontrapunktisch stilisierte Harmonielehren sind. Zu begreifen wäre nur noch, daß Harmonie eben nichts anderes ist als Einstimmigkeit in der Brechung des mechanischen Klanges. Jegliche Art instrumentaler Klangerzeugung, gleichviel ob durch die Orgel, durch das Klavier oder durch das hundertfältig besetzte Orchester, ist nichts anderes und kann nichts anderes sein als die in vielfältigsten Brechungen sich darstellende Zersplitterung und Wiederverschmelzung der mechanisch gewonnenen Klangfarbe. Die instrumentale »Stimme« als Gegenerscheinung der Vokalstimme ist hier nicht die Einzellinie des Notensystemes sondern die *Totalität* des Orgel-, des Klavier-, des Orchesterklanges. So kämen wir schließlich hinaus auf die Wesensgegensätze der *Stimme* als solcher, gekennzeichnet durch die organischen Farbcharakteristika des Sprachlautes und des Geschlechts, und der künstlichen *Farbe* als solcher, gekennzeichnet durch die mechanischen Möglichkeiten der Farbbrechungen.

Die Verschiedenartigkeit der harmonischen Stilarten wäre demnach nichts anderes als die Darstellung verschiedenartiger Aufteilungs- und Verschmelzungsmöglichkeiten der Klangfarben. Diese Verschiedenartigkeit ergibt sich aus der Art, wie die fiktive »Stimme« in das Klanggewebe eingeflochten wird. Wir finden sie in der Generalbaßzeit der Bach-Händel-Epoche wirkend als führende Kraft in den *Bässen*, wir finden sie in der Zeit der Klassiker vorwaltend in der melodiegebenden *Oberstimme*, wir finden sie in der Romantik und Nachromantik, wo sowohl Führerkraft der Bässe wie der melodischen Oberstimme erlischt, in den *Mittelstimmen* als dem Intensitätszentrum der harmonischen Bewegung. In dieser zeitlichen Folge der harmonischen Stilarten zeigt sich die zunehmende Tendenz zur Steigerung der Klangaufteilung durch immer stärkere tonliche und koloristische Unterteilungen, d. h. es steigert sich die Brechung, nicht aber das Wesen der führenden Linie. Diese bleibt stets die fiktive Einstimmigkeit als einzig mögliche Synthese der mechanischen Klänge.

Wir müßten somit die Erscheinung des harmonischen Satzes als Folge der Erscheinung des mechanisch erzeugten Klanges erfassen und die Gesetze der Harmonie als gegeben durch die Notwendigkeiten und Möglichkeiten der Materialgesetzlichkeit des mechanischen Klanges. Harmoniegesetze wären demnach Instrumentalklanggesetze, also auch deren sich dauernd vollziehenden Veränderungen unterworfen, während die Vokalklanggesetzlichkeit der Mehrstimmigkeit wohl gleichfalls veränderlich ist, aber im Hinblick auf ihre organische Gebundenheit nicht annähernd in dem Maße wie der mechanische Klang. So kann sich der Vokalklang auch der Gesetzlichkeit des harmonischen Satzes anpassen, er kann ihn zur Mehrstimmigkeit umdeuten,



Cherubini
nach dem von Rossini aufgefundenen Jugendbildnis



Cherubini:
Romance de Berquin

freilich ohne damit die ursprüngliche Kraft der kontrapunktischen Polyphonie zu erreichen.

Auf dieser Möglichkeit der Vertauschung der Klangmaterialien beruht nun wohl jene bisher theoretisch vorwaltende harmonische Satzart, die, obwohl instrumentalem Empfinden entsprungen, durch das chorisch *vierstimmige* Brechungsprinzip die historische Bezugnahme auf die vokale Mehrstimmigkeit deutlich erkennen läßt. Diese Bezugnahme war berechtigt und erklärlich durch das zeitliche Herauswachsen der Harmonik aus der vokalen Polyphonie, wie es ähnlich an der Übertragung vokaler Formschemata in die instrumentale Musik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts erkennbar wird. Das theoretische Festhalten aber an dem Begriff einer vierstimmigen Harmonik mußte dazu führen, daß die Bedeutung des Klangmateriales als wesenhafter Voraussetzung der Formgestaltung mehr und mehr vergessen wurde, die Theorie sich in der weiterschreitenden Praxis nicht mehr zurechtfinden konnte und diese der willkürlichen Verletzung angeblich naturhafter Gesetzlichkeiten anklagte. In Wahrheit kann aber die Beziehung der Harmonielehre auf den vierstimmigen Satz nur als geschichtlich bedingte Reminiszenz an die vokale Mehrstimmigkeit gelten, also als *erstes* Erscheinungsstadium, in dem die Harmonik durch Benutzung des Gestaltungsprinzipes der »Stimmigkeit« zur Erkennung ihrer Wesensnatur: der »Farbigkeit« gelangte. Je bewußter und freier sie sich dieser nähert, um so mehr muß sie jegliche »Stimmigkeits«-Ordnung aufgeben, um so stärker regt sich aber wiederum das Verlangen nach Rückgewinnung einer »Stimmigkeit« im ursprünglichen Sinne.

Es scheint, daß die hiermit zusammenhängenden Fragen zu denen gehören, die in den Problemen der heutigen Musik wirken. Man strebt augenscheinlich von der vorherrschenden instrumental-harmonischen Einklanglichkeit wieder zur Mehrklanglichkeit hinüber. Daß diese aber nicht durch einfache Übertragung polyphoner Satzart auf die Instrumentalmusik erzielbar ist, dürfte sich allmählich erwiesen haben. *Wir werden also dahin gelangen, die grundlegende Bedeutung des Materialcharakters für die schöpferische Formgebung auch in der Musik immer aufmerksamer zu würdigen.* Instrumental- und Vokalklang an sich haben zu allen Zeiten nebeneinander bestanden, der Wechsel zeigt sich nur an der Wahl des als führend und formgestaltend empfundenen Materiales. Streben wir aus der vorwaltenden Einstimmigkeit des harmonisch instrumentalen Stiles wieder zu einer neuen Art der Mehrstimmigkeit, so werden wir nicht umhin können, die Eigennatur der menschlichen Stimme aus dem Zwange der instrumental-harmonischen Satzart zu befreien und die Gesetzlichkeit der autonomen Formung des Vokal- wie auch des Instrumentalklanges mehr und mehr zum Ausgangspunkt der schöpferischen Arbeit zu nehmen.

DER FORMALE SCHWUNG IN RICHARD STRAUSS' »TILL EULENSPIEGEL«

VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Richard Strauß schrieb am 1. Dezember 1913:*) »Da der innere Prozeß dieser ... Entwicklung ... zum Teil unter der Hülle rein formalistischer Elemente verborgen ist, konnten manche Ästhetiker, denen nur das Äußerliche, Formalistische eingänglich war, während sie (kurzsichtig aus Mangel an Produktivität) das Wesentliche entweder gar nicht oder nur sehr oberflächlich wahrnahmen, geraume Zeit einige Verwirrung anrichten. Ihre Lehre war das Unfehlbarkeitsdogma der Form, der lebendige Inhalt der Kunst war ihnen ein Buch mit sieben Siegeln.« »Über die Rückständigkeit einer solchen Ästhetik geht aber das Urteil der Geschichte gelassen zur Tagesordnung über. Jedenfalls darf schon heute der Irrtum derer, die als das eigentliche Wesen der Musik nur einen mehr oder weniger spielerischen Formalismus bezeichnen, als überwunden erklärt werden.« Gewiß hat Strauß hiermit recht, wenn er mit dem Formalismus die allerdings längst überwundene und abgetane Hanslick-Schule meint. Es macht aber fast den Eindruck, als wollte er den Wert der Form überhaupt leugnen bzw. durch das unfehlbare Gewicht seiner Persönlichkeit in der diesen Jahren folgenden Komponistengeneration auslöschen. Derjenige nimmt aber das Wesen der Musik nur sehr oberflächlich wahr, der in der musikalischen Form etwas Äußerliches sieht, der sich nicht bewußt ist, daß sie viel mehr bedeutet, nämlich die Vergrößerung der Rhythmik zu riesigen Atemwellen, deren Verlauf mindestens ebensoviel Ausdruckskraft für den lebendigen Inhalt der Kunst hat, wie Melodik und Harmonik. Welch große Ausdruckskraft schon allein der *Gliederung* eines Kunstwerkes innewohnt, kann man sich aus einem Vergleiche vergegenwärtigen: man stelle sich die Meeresfläche bei Windstille, bei sanft kräuselndem Zephyr, endlich beim Toben des Sturmes vor; da wird doch jeder zugeben, daß es für den Charakter des Anblicks nicht gleichgültig ist, wie die große Fläche gegliedert ist. So ist auch die zeitliche (d. i. rhythmische) Gliederung eines Musikstückes eines der wichtigsten Ausdrucksmittel, ja fast die ursprünglichste Offenbarung des inneren Gehaltes eines Tonstückes, wie man auch die Stimmung eines Menschen am augenfälligsten aus der Geschwindigkeit und Art seines Atmens erkennt.

Es ist gewiß merkwürdig, daß Strauß gegen den Formalismus loszieht, offenbar nicht ahnend, daß er selbst ein Meister der Form**) genannt zu werden

*) Einleitung zum ersten Band der von ihm herausgegebenen Sammlung »Die Musik«. Berlin bei Marquardt & Co. (1903) S. II.

**) Steinitzer (Rich. Strauß, Berlin, bei Schuster u. Loeffler 1914) nennt (S. 71) Strauß einen »im Schaffen architektonischen und konzentrativ veranlagten Geist«.

verdient, wenigstens wenn man seinen »Till Eulenspiegel« in der Weise betrachtet, wie ich es jetzt versuchen will.

Das Werk führt den Titel: »Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise — in Rondeauform — für großes Orchester gesetzt von Richard Strauß.« Das Wesen der Rondoform besteht darin, daß nach dem sich öfter wiederholenden Hauptsatz immer andere Zwischensätze, die in der Tonart, aber auch im Charakter mit dem Hauptsatz kontrastieren, eingeschoben werden. Der Hauptsatz wird bei seinem Wiedererscheinen manchmal verkürzt und oft variiert. Wie alle musikalischen Formen (man denke an die zwei- und dreiteilige Liedform, an die Barform) hat auch die Rondoform ein Spiegelbild in der Dichtkunst; das ist aber nicht so zu verstehen, als wären die musikalischen Formen aus der Poeterei abgeleitet; vielmehr nimmt umgekehrt diese (besonders die Lyrik) höchst folgerichtig die dem musikalischen Empfinden gemäßen Formen an. Die Rondoform also wird in der Dichterei das, was wir »Kehrreim« nennen

(»Es geht ein Rundgesang an unserm Tisch herumvidibum«),

ist also zur Darstellung des Volkstümlichen geeignet, wie kaum etwas anderes. Ein großer Tondichter zwängt nicht etwa seine Idee in die Form, die er sich willkürlich aussucht, sondern der Inhalt gestaltet die ihm angemessene Form aus sich heraus. Die volkstümliche Figur Eulenspiegels mit seinen vielen Streichen mußte also naturgemäß die Rondoform erzeugen. Strauß zeigte sich als Meister der Charakteristik schon durch die Wahl dieser Form.*) »Wahl« im Sinne Evas: »nun hat's mich gewählt . . . so war's ohn' alle Wahl.«

Alle Formen lassen sich in der neueren Zeit seit Wagners Ring und Tristan viel schwerer erkennen als in der klassischen Periode, weil die von Beethoven ausgebildete Variationsfreudigkeit die mit schöpferischem Funken ausgestatteten Tonkünstler seitdem so sehr ergriffen hat, daß man die einzelnen sich entsprechenden Abschnitte einer Form in ihrer Variation oft kaum mehr als das gleiche erkennen kann. Man muß da von der Variationskunst Regers aus gleichsam rückschauend auf jene Periode blicken, um die Gleichheiten trotz der fortgeschrittenen Art der »Charaktervariation« zu erfühlen. Es ist daher gut, sich an den von Grunsky geprägten Ausdruck »Entsprechung« statt Gleichheit zu gewöhnen. So sind auch die Hauptsätze in der Rondoform des Till jedesmal so stark variiert, ja sogar in der Länge so verschieden, daß man sie nicht als »gleich« erkennt. Mauke versteigt sich daher in seinem sonst inhaltlich so guten Führer zu dem Satz: »Der Schalk Richard Strauß eulenspiegelt uns mit der Titelglosse (in Rondoform) auch gehörig etwas vor.«**)

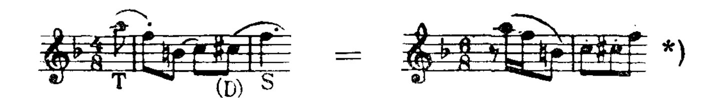
*) Specht (Rich. Strauß, I. Bd., S. 34) spricht von dem »den immer wiederkehrenden Streichen des Schalksnarren unerhört gemäßen Rondobau«.

**) Auch Rich. Specht (Rich. Strauß und sein Werk. Wien 1921) hält den Titel für eine Irreführung (I. Bd., S. 221), aber nur insoweit, als der »altbewährte, regelmäßige Ablauf« nicht da sei. Immerhin aber sucht der Schriftsteller, der in köstlicher Weise musikalisches Formverständnis in Beziehung auf die Form seines eigenen Buches (S. 16) zeigt, die allgemeinsten Züge der Rondoform in dem Werke nachzuweisen. In der Zusammen-

Er hat also nicht erkannt, daß tatsächlich eine Reihe von Zwischensätzen sich in die Umhüllung des immer wiederkehrenden Hauptsatzes einschiebt, der allerdings nur in einem unendlich frei variierten Sichaustoben des »Koboldmotives« besteht. Wer aber richtig den Gefühlsinhalt dieser Stellen erfaßt hat und die dabei erfolgenden Spannungsentladungen empfindet, der wird deutlich die Entsprechungen dieser »Kehrreime« erkennen, und somit die Rondoform verstehen. Daß diese allerdings eine Modifikation erleidet, werden wir am Schlusse unserer genauen Analyse sehen.

Eine besonders schöne Abrundung gibt Strauß seinem Werke dadurch, daß er es durch eine langsame Einleitung und einen Epilog aus dem gleichen Thema symmetrisch einrahmt. Gehen wir nun genauer auf die Bauart des ganzen Tonstückes ein.

Es beginnt mit einer fünftaktigen Einleitung (»Gemächlich« $\frac{4}{8}$), in der die Geigen ein gemütlich-anheimelndes Thema erzählen (»Es war einmal«), das sich später als die Umbildung des Hauptmotives herausstellt:
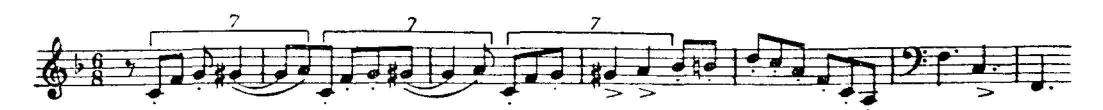


Die Einführung des Allegroteiles geschieht in genialer Harmoniebehandlung: Der harmonische Sinn der Einleitung ist nichts weiter als die ureinfache Kadenz: $T\ S\ D^6_4$. Die Auflösung des letzten bekanntermaßen immer als Vorhalt aufzufassenden Quartsextakkordes wird nun lange hinausgezögert, in ihn stiehlt sich gleichsam das nun anhebende erste Allegrothema hinein **) und erst im t. 12 des Werkes erleben wir die Fortsetzung und Beendigung der Kadenz $D\ T$. Durch diesen köstlichen, formalen Einfall ist eine Verschmelzung von Einleitung und Hauptsatz erreicht, wie sie auch die früher an diesen Stellen üblichen Halbschlüsse nicht hervorbringen konnten, aber zugleich auch ein überraschendes Emportragen des Gefühls auf die erste Rhythmuswelle, wie es reizvoller kaum gedacht werden kann. Das erste Hornthema, dessen durch die Bindungen hervorgerufene bizarre $\frac{7}{8}$-Rhythmik berühmt geworden ist:

---

fassung aber (S. 227), daß das Werk sich »in zwei Hauptteile« gliedere, »deren jeder wieder zweimal geteilt ist (Themenaufstellung und erste Doppeldurchführung, Reprise, zweite Durchführung und Coda)«, kann ich dem Verfasser nicht beipflichten. Steinitzer betont (a. a. O., S. 146), daß Strauß »auch im Humor die Zügel der Form nicht verliert«, macht aber nicht den leisesten Versuch, diese Form zu beweisen. Auch Waltershausen (Richard Strauß, München 1921) geht auf irgendeinen exakten Beweis der Form nicht ein. Seinen grundsätzlichen Ausführungen über Form (S. 41—74) kann man überall zustimmen. Für den Till gibt er ganz allgemein eine freie Rondoform zu, ist aber wegen des Summarischen seiner Analyse nicht auf meine unten zu beweisende Verbindung der Rondo- und Sonatenform gekommen.

*) Es muß gerechterweise gebucht werden, daß dieser Einfall der Niederschlag einer Erinnerung aus Siegfrieds Schmiedeliedern ist: [Heia-ho Heia-ho] Der deutsche Schalk und der kindisch jauchzende Held berühren sich hier in ihrem ausgelassenen Übermut.

**) In ähnlicher Weise hat Mozart in der g-moll-Sinfonie die Reprise des I. Satzes in die Kadenz des Durchführungsteiles eingehakt.



nennen wir »Tillmotiv«.*)

Das Tillmotiv verläuft nun in der Form, die ich in meinem Werk »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« (Berlin bei Hesse 1924) »Barform« genannt habe, die Form m-m-n, die in kleinsten Ausmaßen schon einem großen Teil des klassischen Musizierens**) zugrunde liegt, als das Prinzip, einem musikalischen Gedanken seine — manchmal etwas veränderte — Wiederholung und dann eine steigernde Verarbeitung seiner Teile oder auch etwas ganz Neues, Krönendes folgen zu lassen. Es ist das dasselbe, was die Minnesänger bei ihren zwei Stollen und dem Abgesang empfunden haben. Das Tillmotiv hat also folgenden Aufbau:

t. 6—13	Tillmotiv in F	=	I. Stollen	8 Takte
t. 14—20	Tillmotiv in F	=	II. Stollen	7 Takte
t. 21—45	Zerstückelung und Steigerung (selbst wieder barförmig:	=	Abgesang 5 + 5 + 15)	25 Takte

Die Fermate im t. 45 beendet halbschlußartig die erste Hälfte der Hauptthemengruppe. Es folgt jetzt t. 46—49, das Koboldmotiv, frei für sich stehend,***) aber sich sofort in maßloser Variationsfreudigkeit fortentwickelnd. Zuerst hören wir wieder einen Bar (t. 51—62: Beide Stollen und Abgesang je 4 Takte), dessen Stollen einen von Mauke nicht beachteten Rhythmus aufweisen, der später große Bedeutung erlangt. Ich will ihn »Spottrhythmus« nennen:

In den II. Stollen werfen die Hörner abgerissene Töne des Koboldmotivs hinein. Mit dem ffp des t. 63 beginnt eine neue, abermals barförmige Steigerung (2 + 2 + 4) des Koboldmotivs, die im t. 70 plötzlich abbricht, um nun das Motiv auf dem Höhepunkt zu zeigen (t. 71—80). Auch dieser Höhepunkt ist barförmig, denn die Verlegung des Motives in die Baßinstrumente bedeutet nur eine Variation des I. (zweitaktigen) Stollens und die nun folgende Verbindung des Tillmotivs mit dem zur Figur gewordenen Koboldmotiv ist ein prachtvoller (sechstaktiger) Abgesang. Da dieser ganze dynamische Höhe-

*) Ich folge in der Bezeichnung der Motive Wilhelm Mauke, der (S. 5 seines Führers) angibt, daß seine Deutungen auf eigenhändige Bleistiftnotizen Strauß' zurückgehen, also quasi authentisch sind. Auch Steinitzer (R. Strauß, 1914) bestätigt S. 148 die Authentizität der Maukeschen Angaben. Der Abdruck der Motive ist im allgemeinen für diese Arbeit, (die kein »Musikführer« sein soll) entbehrlich, da sie ja ohne Vergleichung der Noten doch nicht gelesen werden kann.

**) Vergleiche hierzu auch meinen Aufsatz über die Eroica in dem unter der Presse befindlichen neuen, von Sandberger herausgegebenen Beethoven-Jahrbuch. (Filsers Kunstverlag, Augsburg.)

***) Nach Art der »Ankündigung« (Devise) in der altitalienischen Arienform.

punkt keine harmonische Entwicklung zeigt — die 10 Takte sind eigentlich, wenn man vom vierten Takt absieht, nur ein einziger, mit Wechselnoten ausgeschmückter F-dur-Akkord —, so haben wir auch kein Schlußgefühl (die Formwelle ist nicht zu Ende) und es macht sich noch ein zweiter zu einer richtigen *Kadenz* führender Abschnitt notwendig. Dieser ist bis auf den Schluß selbst piano gehalten und genau so lang wie der erste, nämlich 30 Takte und Schlußtakt, während der erste 30 Takte und einen Einleitungstakt zählt. Auch dieser Teil zerfällt in drei Bare.
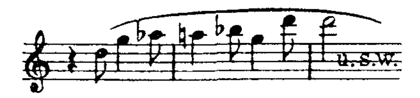
t. 81—90 I. Bar: 2 + 2 + 6
t. 91—101 II. Bar: 2 + 2 + 7
t. 102—111 III. Bar: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 7$.

Den Abgesang des letzten Bares bildet die Kadenz des Abschnittes, eine Wiederholung des Koboldmotives in seiner ganzen Ausdehnung, wobei sein langer Spannungsakkord zu einem lachenden Triller ausgedehnt wird. Dieser Spannungsakkord ist bekanntlich die Terzquartsextumkehrung des Septimenakkords auf der siebenten Stufe mit hochalterierter Terz, also Dominantstellvertreter. Die Nebennoten des Trillers bilden den Tonikaakkord. Ganz besonders spannend wird die Kadenz durch den nun folgenden Sextakkord von E-dur, der natürlich nur eine Scheinkonsonanz ist (eigentlich as, h, e), Wechselnotenbildung vor dem Dominantseptnonakkord der Haupttonart. Das Koboldmotiv ist nach seinem ersten Erscheinen in der Devise hier zum erstenmal wieder vollständig gebracht worden, bildet also mit jener eine Art Rahmen um die ganze eben beschriebene Entwicklung! Der ganze Abschnitt bis zu seiner originellen Kadenz ist als die Aufstellung des Hauptthemas zu bezeichnen und bildet mit dem vorher aufgestellten Tillmotiv die erste (zweiteilige) Themengruppe 40 + 66 Takte.
Dynamisch wird das nun Kommende (»Wartet ihr Duckmäuser!«) als ein Zwischensatz empfunden; eine reizende, ganz regelmäßig gebaute »achttaktige Periode«. Es müssen nämlich hier allemal 2 Takte zusammengezogen werden, weil t. 115 schwer ist. Die Periode setzt zur Wiederholung an, wird aber plötzlich in t. 135 durch den Beckenschlag unterbrochen, womit das Getobe des Kobolds wieder beginnt: eine Entsprechung des Hauptsatzes. Auch dies beginnt mit einem Bar 8 + 8 + 8. Die Stollen sind leicht erkennbar, der Abgesang beginnt mit der Stelle (t. 151), die Mauke mit den Worten bezeichnet: »Mit Siebenmeilenstiefeln kneift er aus.« In der Mitte dieses Abgesangs steht eine Pause, die eine Echowirkung folgen läßt. Der Abschnitt t. 159—170 »In einem Mausloch versteckt«, besteht aus drei viertaktigen Strophen, leicht erkennbar, und könnte dem vorigen Abgesang noch zugezählt werden. Das Ganze läuft in einen achttaktigen Dominantseptimenakkord über F aus, der durch etliche Nebentoneinstellungen verziert ist (t. 171—178). Das Stück hat also einen Verlauf nach der Subdominante genommen.

Ein zweiter Zwischensatz beginnt nun in B-dur, in neuem Takt und Tempo. Es ist das von Mauke so genannte »Pastorenthema«, zwei achttaktige Perioden regelmäßigster Bauart. Die erste endigt in der Dominante, die zweite in der Tonika. Die zweite ist durch das verlangsamte und verschnellerte Koboldmotiv durchsetzt. Trotz ihrer Verschiedenheit kann man diese beiden Strophen als die zwei Stollen zu dem nun folgenden Abgesang ansehen, der im ganzen ebenfalls in B-dur gehalten das Motiv des »heimlichen Grauens« (in der *Tp*) in seine Mitte nimmt, aber schließlich in einen lang ausgehaltenen As-dur-Akkord (2. Umkehrung) ausläuft, der mittels eines Glissandolaufes der Sologeige in die *D* der Haupttonart zurückmoduliert.
Mit dem tiefen G der Geige setzt eine neue Variation des Koboldmotivs, also wieder ein Hauptsatz, ein. Die Klarinette kündigt eine zarte Umformung des Hauptmotives, das »Kavaliermotiv«, zweitaktig an (in C-dur). Statt daß nun aber die eben erwähnte Rückmodulation den regelmäßigen Gang: As, C, F machte, schreitet sie zu dem üblichen Trugschluß: C, Des weiter und so erleben wir jetzt den HS. statt in der *T* im Leittonwechselklang der Tonikavariante. Ein kleiner reizender Bar von 2 + 2 + 4 Takten (t. 211—218) macht uns die höflichste Verbeugung. Er schickt sich an, sich danach nochmals zu wiederholen und verlängert seine Stollen, indem er dem Kavaliermotiv eine schmachtende Cellomelodie anhängt. Der zweite Stollen beginnt jetzt eine kleine Terz, erhöht in E (t. 225). Die in gleicher Weise angehängte Cellomelodie ist aber noch nicht aus, als schon übergreifend und die Abschnitte ineinander verschränkend die Geigen den Abgesang beginnen, der sich nun, da das Koboldmotiv jetzt schweigt, zu einem besonderen Zwischensatz des Rondos auswächst: der Liebesepisode.
Motivisch ist zunächst zu bemerken, daß das Thema dieses Zwischensatzes eine Umformung des Tillmotivs darstellt:
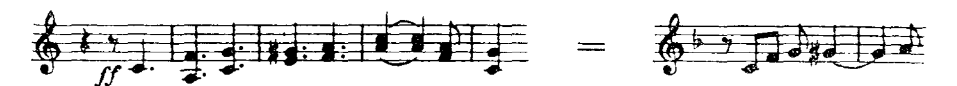


Zuerst in Moll gebracht:



Metrisch haben wir wieder Doppeltakte vor uns; denn t. 231 ist schwer. Wir fühlen also von t. 229 bis 244 eine regelmäßige Periode von 8 Doppeltakten in g-moll und t. 245—262 (Halbschluß im nächsten Takt) die Wiederholung derselben in Dur mit Dehnung um einen Doppeltakt. Der Zwischensatz mißt also 34 einfache Takte und zerfällt in zwei ziemlich gleiche Strophen.

Der nun folgende Hauptsatz bringt das Koboldmotiv in *Vergrößerung* und führt es kanonisch gehäuft bis zu einer Fermate (Sextakkord von B-dur), welche (in den neapolitanischen Sextakkord umgedeutet) eine Kadenz nach a-moll verursacht, die ebenfalls durch das Koboldmotiv in seiner Originalgestalt gemacht wird. Der ganze Hauptsatz mißt hier also 31 Takte.
Der nun folgende Zwischensatz behandelt die Episode »Till bei der Prager Universität« (a-moll). Hier spielt der eingangs erwähnte Spottrhythmus die größte Rolle. Dem »Philistermotiv« (t. 294—299) hängt sich das in diesen Rhythmus aufgelöste Tillmotiv an. Das bildet einen 14taktigen Stollen. Der zweite Stollen besteht in einer notengetreuen Wiederholung des Philistermotives, aber verziert durch eine lustige Gegenstimme, deren Stakkato sich auch in den folgenden Takten an Stelle des Spottrhythmus setzt. Das sich bis in die höchsten Höhen fortsetzende kanonische Motivchen ist eine köstliche Verquickung der beiden Hauptmotive. Dieser zweite Stollen ist aber etwas kürzer (11 Takte). Der Abgesang (25 Takte) wird durch ein Fugato aus dem Philistermotiv gebildet, das den Streit der Professoren schildern soll. Die größte Verwirrung zeigt sich, wenn die Oboen (t. 335) und dann die Geigen (t. 339) das Motiv um ein Achtel verspätet bringen.
Jetzt schallt mit dem ff-Anlauf des Spottrhythmus das Koboldmotiv unverschämt herein, wobei man das Wiedererscheinen des Hauptsatzes fühlt. Allerdings wird nach der Wiederholung dieser Koboldgrimasse (im zweiten Stollen) das Philistermotivfugato noch einmal gebracht. Es geht aber im Spottrhythmus der dreifachen Schlaginstrumente, Trompeten und Posaunen unter. Das vierfache Koboldmotiv mit seinem Gelächter auf der Fermate des t. 370 feiert jetzt seinen höchsten Triumph. So dürfen wir also den Abschnitt von t. 344 bis 374 wieder als einen geschlossenen und barförmigen (4 + 4 + 23) Hauptsatz von 31 Takten ansehen, da das Koboldmotiv hier doch im ganzen den Ton angibt.
Wenn nunmehr Till einen Gassenhauer pfeifend leichtfertig von dannen tänzelt und danach eine etwas unheimliche lange Stille eintritt, so wirkt dieser Abschnitt wieder zwischensatzartig (35 Takte).
Hingegen treten wir mit dem $\frac{6}{8}$-Takt des t. 410 wieder in einen Hauptsatz, eine gemächliche Variation, in der das verbreiterte Koboldmotiv in zwei gleichartigen Strophen mit einer Figuration des verschnellerten Tillmotivs verbunden wird. C-dur, die Dominante der Haupttonart ist jetzt festgestellt und wir sind reif für die Reprise des Anfangs, die im t. 429 beginnt.
Wir erleben nun den Anfang des Allegros, nämlich die Aufstellung des Tillmotivs und die des Koboldmotives bis zu dessen zehntaktigem Höhepunkt, den wir S. 661 beschrieben haben, ziemlich genau wieder. Es schieben sich bloß die beiden Teile, die dort durch eine Fermate getrennt waren, jetzt stückweise ineinander: die beiden Stollen des Tillmotives beginnen (der zweite diesmal nach D-dur versetzt). Danach folgt aber jetzt nicht die Zerstückelung

des Tillmotivs, sondern gleich der Kopf des Koboldmotivs ohne Aufenthalt bis in den Baß taumelnd. Nun wird wieder das Tillmotiv in einer neuen Verarbeitung (vier viertaktige Strophen) gebracht, woran sich dann die Steigerung der t. 63—70, nur um 2 Takte gedehnt, und der Höhepunkt notengetreu anschließen. Jetzt allerdings kommt statt des zur Kadenz führenden Pianoabschnittes etwas ganz anderes: das Tillmotiv in sieghafter (Specht sagt sehr gut »hoffärtiger«) Verbreiterung, das, jetzt seiner bizarren Rhythmik entkleidet, ein wohlgeordnetes Thema darstellt und sich von den Figurationen des Koboldmotives und einem neuen Trompetenrhythmus, der ebenfalls dem Koboldmotiv entstammt, mächtig abhebt (im Schema nenne ich's der Kürze halber »Tilltriumph«):



Dieses 16taktige Thema (eigentlich sind es wieder acht Doppeltakte) erfüllt zweierlei: Erstens holt es die bei der Reprise bisher ausgebliebene *Krönung* des mit seinen zwei Stollen beginnenden Tillmotives nach, die im I. Teil auf dem spannungserregenden Dominantenhalt erfolgt war, jetzt im Tonikaglanze erscheint, zweitens bringt es die *Kadenz* des ganzen Gruppenabschnittes. Diese war im I. Teil durch ein starkes, etwas erweitertes Koboldmotiv herbeigeführt, jetzt bringt das starke Tillmotiv mit seiner ausgeprägten Ganzschlußwirkung die harmonische Abrundung zustande. Wie sich der ganze Gruppenteil der Reprise zu dem des I. Teiles verhält, sieht man unten an der tabellarischen Übersicht. Das Tillthema in seinen drei bzw. vier Teilen: I. Stollen, II. Stollen, Abgesang (= Zerstückelung + Krönung) stand im I. Teil für sich und wurde dann abgelöst von der Entwicklung des Koboldmotivs. In der Reprise sind die zwei Themen ineinandergeschoben: Till (I. und II. Stollen), dann Kobold (Devise), dann Till (Zerstückelung), dann Kobold (Hochsteigerung), endlich Till (Krönung).

Nun kommt, wie im Anfangsteil ein aus dem Koboldmotiv abgeleiteter Pianosatz. Dieser hat aber nicht wie dort Zwischensatzcharakter — die Rondoform wird jetzt verlassen —, sondern bildet den Ausgangspunkt einer von mir so genannten »vollkommenen Bogenform« m-n-o-n-m.*) Hier also bildet das in den ausgelassenen Spottrhythmus aufgelöste und vom Kontrapunkt eines zierlichen Tillmotivs durchzogene Koboldmotiv zwei achttaktige Strophen, von denen die eine in der *T* endigt, die andere aber — noch variiert — nach der *S* moduliert. Diese Strophen bilden den Hauptsatz (m) der eben dargelegten Bogenform, dessen Reprise im t. 554 fortissimo beginnt, dann sich aber in einen tobenden Kanon verändert und im t. 566 endigt. Der Teil n unserer Bogenform hat das Motiv des Tilltriumphes in einer verschnellerten

*) Vgl. A. Lorenz. Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner. I. Bd. Berlin bei Hesse 1924. S. 91.

Achtelumformung zum Inhalt. Dieses bildet mit seinen, es selbst stets einleitenden zwei Tillmotivansätzen eine Strophe in B-dur, die, sofort wiederholt, als der Anfang eines Bares erscheint, dessen achttaktiger Abgesang in einer Steigerung und schließlichen verkürzenden Häufung dieser Strophe besteht. Bei der Reprise dieses Teiles (t. 544—553), wobei wieder ff statt p eintritt, werden in den kleinen Strophen die einleitenden Tillmotive weggelassen. Das Ganze ist daher kürzer und nach F-dur versetzt. Im eigentlichen Mittelsatz (o) tobt sich wieder das Koboldmotiv in einem sich von neuem steigernden Bare von 4 + 4 + 4 Takten aus. Sein Abgesang würde eigentlich noch weiter reichen, doch hauen Pauke und Blechinstrumente mit fff die Reprise des Tilltriumphes hinein. Der ganze Bogen stellt eine Neuverarbeitung der Hauptthemengruppe dar an Stelle der Verarbeitungen des Koboldmotives in den t. 111—178 und bildet den Gipfel der Heiterkeit, eine wahre Ekstase der Ausgelassenheit.

Auf ihrem Höhepunkt setzt nun im größten Fortissimo das Pastorenthema ein, jetzt nach D-dur versetzt. Es reißt aber schon im siebenten Takte plötzlich ab, um einem scheinbar Neuen Platz zu machen. Es ist die Stelle, die Mauke »das Gericht« nennt. Auch sie ist barförmig gebaut, denn zwei fast genau gleichen Strophen von 8 bzw. 9 Takten folgen 10 Takte, in denen die Oktavschläge abgekürzt sind und das Koboldmotiv »entstellt« erscheint. Da dieser Stelle nun abermals das Motiv des heimlichen Grauens folgt (diesmal in der Tonika [-variante] des Stückes), so sehe ich in der ganzen Stelle des »Gerichts« einen gegensätzlichen Ersatz für die zweite Strophe des Pastorenthemas. Wie dort, schallt öfter das Koboldmotiv herein und das Thema selbst besteht aus orgelpunktartigen Wiederholungen der Note f (hier mit der Quinte vereinigt) und dazwischenschlagenden Hornoktaven (hier mit Streichern gemischt). Den Keim zu dieser Idee sehe ich schon beim ersten Erscheinen des Pastorenthemas in dem Orgelpunkt auf F, der vom Pizzicato der abwechselnden zweiten Geigen und Celli und von nachschlagenden Hornoktaven hervorgebracht wird. Der Abschnitt t. 567—631 ist also eine vollkommene Entsprechung des Abschnittes 179—208. Selbst nach dem Motiv des Grauens kommt an beiden Stellen ein Hinaufklettern des Koboldmotives bis zu einem äußerst hohen Akkord, dort das hohe es der Sologeige, das im Glissandolauf herabrieselt, hier die quietschende Holzbläserdissonanz, die (beim Ersticken Tills) herabsinkt und im Schlußakkord des Allegros verhallt. Sogar die Länge der Abschnitte stimmt ungefähr, denn wenn man bedenkt, daß das Pastorenthema beim erstenmal in langsamem $\frac{4}{8}$-Takt geschrieben ist, von denen einer also für zwei $\frac{6}{8}$-Takte zählt, so ist die Dauer des ersten Abschnittes mit 52, die des zweiten mit 65 zu werten.

Daß nunmehr noch der Epilog mit der Wiederkehr des Motivs »Es war einmal« das ganze Werk entzückend abrundet, habe ich schon gesagt. Es geschieht dies noch dazu in einer ganz regelmäßig gebauten zwölftaktigen Pe-

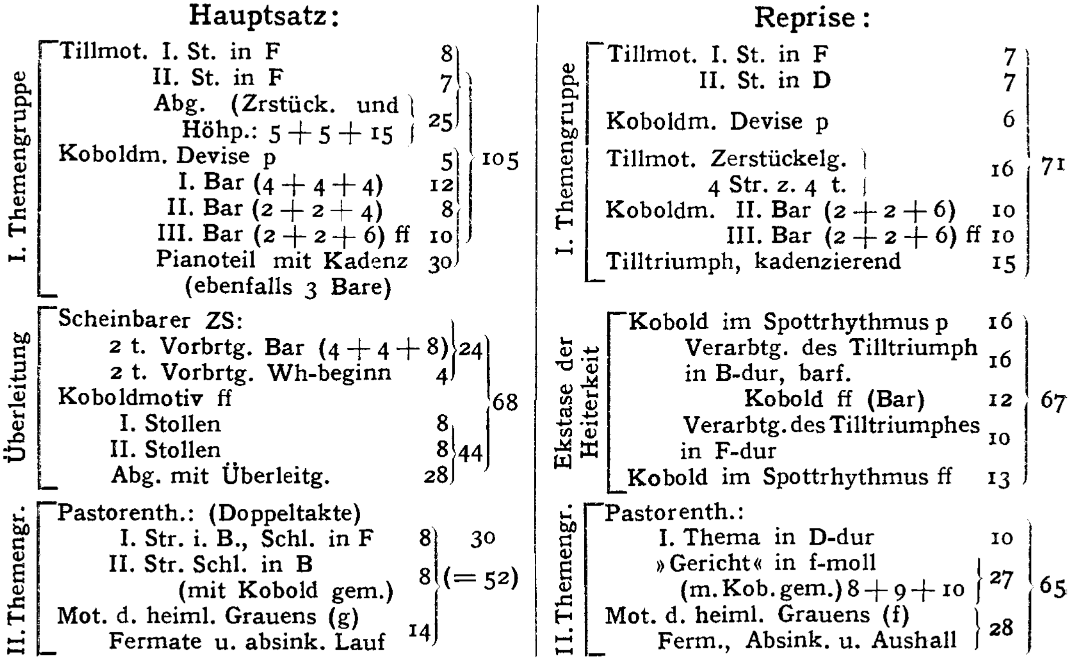
riode. Der wahrhaft süßen Kadenz der t. 641—644: $^{\circ}Tp\ (D)\ Sp\ D_{4}^{6}\ {}^{7}\ T$ folgt noch das Verhallen des Till- und Koboldmotivs und dann ein langgehaltener As-dur-Akkord (1. Umkehrung). Dieser erinnert an jenen As-dur-Dreiklang des t. 207, der, wie wir sahen, die Trugkadenz As-C-Des zur Folge hatte, während wir jetzt in der schnell abreißenden, lachenden Koda des ganzen Werkes die richtige Fortsetzung des As nach C und F vernehmen.

Überschauen wir nun das ganze Tonstück von einer höheren Warte, so müssen wir sagen, daß das Werk, wenn wir reine Rondoform annehmen wollten, doch an einer gewissen Ungleichmäßigkeit der Teile leiden würde. Denn der erste Hauptsatz ist im Vergleich zu den in der Mitte erscheinenden Hauptsätzen unverhältnismäßig lang, und nach Eintritt der Reprise zeigt sich überhaupt nichts mehr, was einem Zwischensatz ähnlich ist. Wir erkennen daher, daß sich in dem Tonstück noch eine andere Formidee mit der Rondoform *verbindet*, d. i. die *Sonatenform*! Vereinigen wir nämlich den scheinbar ersten Zwischensatz, der, wie wir sahen, eigentlich nichts Neues bringt (da er nur eine Variation des Koboldmotives bedeutet), mit dem folgenden Abschnitte zu der in der Sonatenform an dieser Stelle nötigen »Übergangsgruppe«, die ja oft aus den Motiven der ersten Themengruppe gewonnen wird, und die ja auch hier in die Tonart des zweiten Themas überleitet, so stellt sich das Pastorenthema mit dem Motiv des heimlichen Grauens zusammen als die zweite Themengruppe dar. Neu ist es allerdings, das II. Thema statt in die *D* in die *S* zu versetzen. Aber in der Reprise finden wir die Stelle, freilich mit dem ebenfalls exzeptionellen D-dur-Anfang, regelrecht in der Tonika-Variante sich bewegend und in der Dur-Tonika endigend. In dieser Betrachtung besteht das ganze Allegro aus drei großen Teilen, dem ersten, der im ersten Ton des t. 209 endigt, dem zweiten, der Durchführung, die von t. 209 bis 428 reicht und dem dritten, der Reprise, die die übrigen Strecken des Allegros umfaßt.

Der Durchführungsteil ist nun in deutlicher Rondoform gehalten, und zwar in einer verblüffenden spiegelförmigen Symmetrie der Ausmaße, wie man unten an der schematischen Darstellung des ganzen Werkes sehen kann. Der Durchführungsteil als Ganzes hat eine Länge von 220 Takten und wird umgeben von 203 Takten Exposition und 203 Takten Reprise. Die genaue Gleichheit dieser zwei Teile ist aber nur scheinbar, da im ersten Teile wegen des $\frac{4}{8}$-Taktes 22 Takte doppelt zu zählen, also der Dauer nach eigentlich 225 Takte zu rechnen sind. Die erste Themengruppe in der Reprise ist also etwas abgekürzt und die Übergangsgruppe, wie das in der Sonatenform üblich ist, stark verändert. Immerhin können wir die drei großen Teile des ganzen Werkes als für das Gefühl gleich anerkennen.

Machen wir uns nun noch eine Übersicht über den ganzen Bau dieser sinfonischen Dichtung:

Einleitung 5 t.



Hauptsatz:

Gruppe		Takte		
I. Themengruppe	Tillmot. I. St. in F	8		105
	II. St. in F	7		
	Abg. (Zrstück. und Höhp.: 5 + 5 + 15	25		
	Koboldm. Devise p	5		
	I. Bar (4 + 4 + 4)	12		
	II. Bar (2 + 2 + 4)	8		
	III. Bar (2 + 2 + 6) ff	10		
	Pianoteil mit Kadenz (ebenfalls 3 Bare)	30		
Überleitung	Scheinbarer ZS:			68
	2 t. Vorbrtg. Bar (4 + 4 + 8)		24	
	2 t. Vorbrtg. Wh-beginn	4		
	Koboldmotiv ff			
	I. Stollen	8	44	
	II. Stollen	8		
	Abg. mit Überleitg.	28		
II. Themengr.	Pastorenth.: (Doppeltakte)		30	
	I. Str. i. B., Schl. in F	8	(= 52)	
	II. Str. Schl. in B (mit Kobold gem.)	8		
	Mot. d. heiml. Grauens (g) Fermate u. absink. Lauf	14		

Reprise:

Gruppe		Takte		
I. Themengruppe	Tillmot. I. St. in F	7		71
	II. St. in D	7		
	Koboldm. Devise p	6		
	Tillmot. Zerstückelg. 4 Str. z. 4 t.	16		
	Koboldm. II. Bar (2 + 2 + 6)	10		
	III. Bar (2 + 2 + 6) ff	10		
	Tilltriumph, kadenzierend	15		
Ekstase der Heiterkeit	Kobold im Spottrhythmus p	16		67
	Verarbtg. des Tilltriumph in B-dur, barf.	16		
	Kobold ff (Bar)	12		
	Verarbtg. des Tilltriumphes in F-dur	10		
	Kobold im Spottrhythmus ff	13		
II. Themengr.	Pastorenth.:			65
	I. Thema in D-dur	10		
	»Gericht« in f-moll (m. Kob. gem.) 8 + 9 + 10		27	
	Mot. d. heiml. Grauens (f) Ferm., Absink. u. Aushall		28	

Durchführungsteil:

Mittlp.	HS: Koboldmot. als Kavaliermot. (Des) freundlich	20
	ZS: Liebesepisode, 2 Strophen (g, G)	34
	HS: Koboldmot., breit und wuchtig — a-moll-Kad.	31
	ZS: Philistermot. Fugato (a) Bar: 14 + 11 + 25 = 50	
	HS: Koboldmot., unverschämtes Lachen, (4 + 4 + 23)	31
	ZS: Gassenhauer und »schattenhaft«, 2 Bare*)	35
	HS: Koboldmot., gemächlich, 2 Strophen, freundlich	19

Epilog 18 t. u. Coda 8 t.

Eine schematische Zusammenstellung wird das Ganze noch mehr klären:

MS 50

HS frech 31 — HS frech 31

ZS 34 — ZS 35

HS freundlich 20 — HS freundlich 19

Einleitung	I. Teil	Durchführung:	Reprise	Epilog
	I. Themengruppe	* *	I. Themengruppe	
	Überleitungsgruppe *	(Rondo)	* Apotheose	
	II. Themengruppe		II. Themengruppe	
	F — B	C — a — C	F — F	
5	203 (= 225)	220	203	18 + 8

*) Der erste Bar (2 + 2 + 4) versucht eine Wiederholung, die aber nach 4 Takten sich verläuft. Der zweite Bar mißt 4 + 4 + 15 Takte.

Die * geben die Punkte an, in denen das Schlagzeug zur ausgesprochensten Wirkung kommt, wobei aber die rein musikalisch sich einschmiegenden Stellen der Paukenstimme und die zarteren Lichter des Triangels und Beckens nicht berücksichtigt sind. Die Anordnung der bezeichneten vier Hauptstellen ist ebenfalls spiegelförmig:

*1: Durch Beckenschlag eingeleitetes Ratschengerassel.
*2: fff Holzschlägelpauke.
*3: Akkorde von großer Trommel und zwei Pauken.
*4: Durch Beckenschlag abgeschlossenes Holzschlägelgetobe.

Die Rührtrommelstelle (mit großer Trommel usw.) des »Gerichts« hat als riesige »Gegensatzsymmetrie« keine Entsprechung im I. Teil des Werkes. Zu der Symmetrie des Ganzen ist noch zu bemerken, daß der Spottrhythmus

im I. Teil am Anfang } der Koboldmotiventwicklung
in der Reprise am Ende }
und in der Durchführung genau in der Mitte

sein Wesen treibt.

Wer dieses Bild der inneren Konstruktion der Straußschen Tondichtung in sich aufgenommen hat, wird gestehen müssen, daß der Komponist wahrlich gut verstanden hat, die rhythmischen Wellen seines Werkes schwungvoll zu verteilen und daß er wirklich keinen Grund hatte, die Formkunst in jener Vorrede herabzusetzen. Denn darüber kann kein Zweifel sein, daß die ungeheure Wirkung dieses Werkes — es ist wohl immer noch dasjenige, was am meisten bei der Zuhörerschaft einschlägt — auf der ebenmäßigen Großrhythmik beruht, die eben ein Mitschwingen der zuhörenden Seele ermöglicht. Möchten doch gewisse Tonsetzer einsehen, daß sie ein solches Mitschwingen der Hörer bei ihrem ewigen Rhythmuswechsel und gar bei Mißachtung aller Formsymmetrien nie erreichen können.

KÖPFE IM PROFIL

IX*)

KARL MUCK — FRANZ SCHALK — BRUNO WALTER

KARL MUCK

VON

WILHELM ZINNE-HAMBURG

»Zigaretten und Wagner — die Nägel zu Deinem Sarge! Dein tiefbekümmerter Vater.«

Dies Telegramm lief vor dreieinhalb Jahrzehnten von Würzburg nach Prag an den Kapellmeister des Deutschen Landestheaters, *Dr. Karl Muck.* Der — ein Dreißiger — sollte kurz hernach in Petersburg (und Moskau)

*) Köpfe im Profil s. a. Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5.

den »Ring des Nibelungen« dirigieren an der Spitze des Prager Neumann-Ensembles. Er hatte freuderfüllt die Auszeichnung, erstmals an der Newa den »Ring« bekanntzumachen, dem Herrn Vater gemeldet. Dieser, der in Würzburg als pensionierter bayerischer Ministerialrat eifriger Opernbesucher gewesen, war durchaus musikalisch und hatte (ein Original in vieler Hinsicht) schon ein Interregnum als Opernkapellmeister hinter sich. In Freiburg (Breisgau) hatte er als Dirigent gar mit dem »Lohengrin« begonnen; ein Nicht-Wagnerianer, der im mutigen und überzeugten Eintreten des Sohnes für die Feldzeichen und den späten Stil des Bayreuthers eine Gefahr erkannte, wie man oben lesen kann. Unzertrennlich von der Zigarette ist Muck noch heute; und für das Werk des Großen ficht er, der vor zwei Dutzend Jahren auch in Bayreuth selbst für die Heiligkeit seines Ideals mit Treue und Ehrfurcht sich bewähren konnte, bis in die Gegenwart. Des ist sein »Parsifal« im verflossenen Bayreuther Sommer Zeugnis; Manifestation eines Künstlers, der heute mehr als vier Jahrzehnte am ersten Platze sich bewährt, der immer das Dasein echter Musik, den Creator spiritus und all das sich erkor, wo der Ursprung eines Kraftstromes, das Credo des Kunstganzen, die unverkennbare Heiligkeit und das Allerheiligste als »Offertorium« sich kundgegeben.
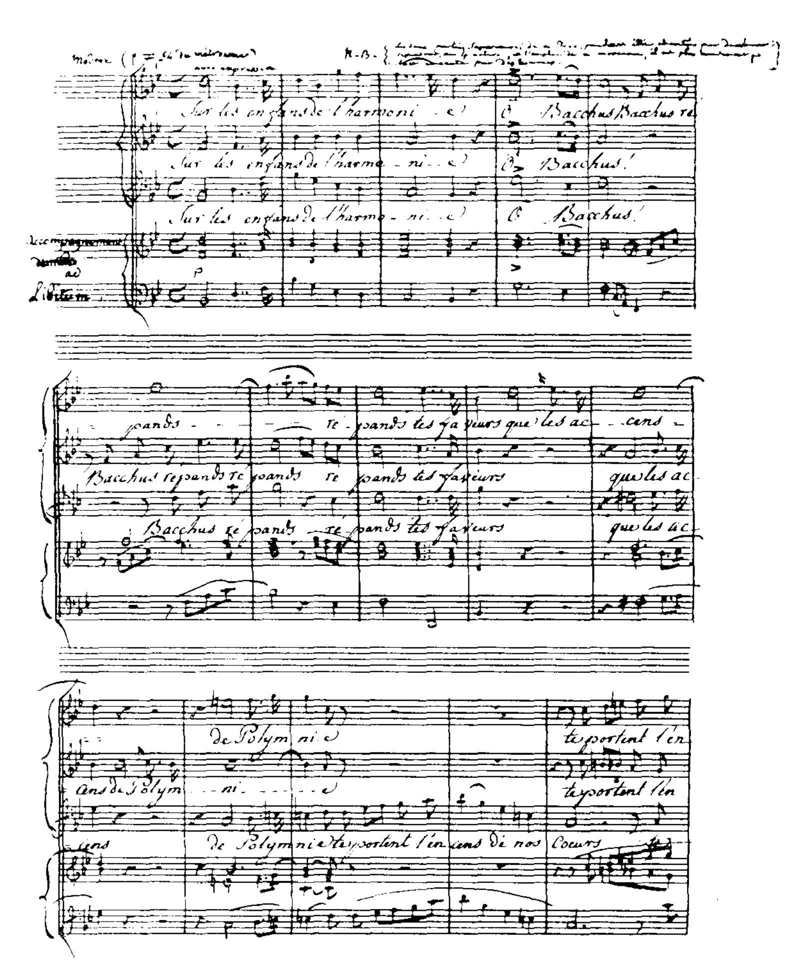
Es sind viereinhalb Jahrzehnte herum, seit Karl Muck, des trockenen Tones der Heidelberger und Leipziger Philologie satt, völlig der Schwärmerei, die er nebenher gehütet, sich überließ. Der Zwanziger tritt als Klaviersolist gleich im Gewandhauskonzert aufs Podium. Was er spielte? Scharwenkas damals neues, späterhin sogar »grassierendes« B-moll-Konzert! Der junge Bayer aus Darmstadt wird aber, ohne eigentlichen Dirigierkursus absolviert zu haben, Kapellmeister. Die Reihe der Stationen, die sein Tun bezeichnet, ist vollzähliger als bei dem heutigen Nachwuchs, bei den vielen aus der Unzahl der Generalmusikdirektoren, die die Neuzeit gebracht, wo man diese Rangstufe (ohne Kommandogewalt) leichter erhandelt als ersitzt. Der Sprung von Zürich, Salzburg, Brünn nach Graz und zur ersten Hauptstätte, nach Prag, vollzieht sich eilig. Berlin vermerkt sein scharfes Profil aus Anlaß eines Gastspiels im Lessing-Theater. Ein Jahr hernach ist er dort, ein Dreiunddreißiger, an der Hofoper; auch Sinfoniedirigent, der schon 1891 Bruckner (III.) aufführt und den Großmeister, als er zum eigenen Te deum nach Berlin gefahren, mit der Siebenten auszuzeichnen sich nicht nehmen läßt. Nun hat sein Name Vollklang erlangt; Schlesische Musikfeste, London, Wien (im Alternieren mit Mottl) bestätigen den Ruhmesakkord; und Amerika (Boston) nimmt ihn (als Urlauber) für zwei Jahre hinweg, nachdem auch schon etliche Jahre früher Bayreuth von seiner Spur Vorteile gewonnen. Zwei Jahre vorm Weltkriege geht er ganz nach Boston, bis ihn Amerikas Kriegswille auf achtzehn Monate hinter dem Stacheldraht — in Georgia, am Fort Orglethorpe — »interniert«. In der Zeit, als viele »Unabkömmliche« in der Heimat pilzartig und meist jung an Jahren mit G.-M.-Direktorspatent aus dem mageren Kunst-

erdreich emporgediehen, geht er, um Mengelberg zu vertreten, ans Amsterdamer Konzertgebouw-Orchester. Dann ruft ihn Hamburg an die Spitze der nun bald hundertjährigen Institution der »Philharmonischen Konzerte«, wo nach fragwürdigem Interregnum und Gastdirigierzeit sein Namensklang schon vor Beginn seiner Amtsführung einen gewaltigen Zudrang bewirkt. Hier, wo er nun im dritten Jahre seßhaft, wo er vor Jahren einmal Gelegenheitsdirigent vor den »Garanten« der »Musikfreunde« gewesen, setzt er sich schnell, gleich am ersten Tag durch als unantastbare, unweigerliche Autorität, als erfahrenste Respektsperson, deren Wissen und Können als Macht sich in langer Erfahrung multiplizierte, während er selbst im Äußeren und im Verfahren sich nie eigentlich verändert hat, nicht eigentlich ein »interessanter« Dirigent ist im Sinne des Publikumsgeschmacks.
Nur sein Haar ist leicht angegraut; die Malaria, die er sich hinterm Stacheldraht nördlich von der Floridahalbinsel geholt, hat wohl dazu beigetragen, daß kleine Fältchen sich in das schmale Antlitz gruben. Der nur kleine, schmale Mann, dessen leicht vorgebogenes Kinn dem Profil eine Linie gibt, die einen Meister des Scherenschnitts verleiten könnte, die Ähnlichkeit mit der Mondsichel zu markieren, erscheint im Amt im tadelsfreien Frack, in weißer Weste, ein Bild des ruhigen, überlegenen Herrschers, ohne eine Spur des Komödianten. Er ist ebensowenig verschmitzter Spekulant, der sich beikommen ließe, das Erklingende als melodramatische Musik zu seinen Gesten, Ausschwingungen, zu etwaigem Grimassieren gewertet zu wünschen. Da ist keine gemachte Festlichkeit und Parade, keine Selbstherrlichkeit, die spekuliert und berechnet ist, eine Leib- und Amazonengarde eiligst zu rekrutieren; kein vorbereiteter Luxus. Bei ihm wirkt nur die Macht des Wissens und Könnens, des Willens aus dem Tiefgang des musikalischen Urempfindens, abgeklärte, geläuterte Planmäßigkeit und Geradheit, die aus den Tiefen zu finden und zu heben sich vorgenommen, die — auch bei aller Gemessenheit und Kleinheit des äußeren Habitus — doch die Würde des Grandseigneurs wahrt, der als Botschafter, als Statthalter am Werke sich zu verkünden trachtet, als Aristokrat des Künstlerischen, als Ehrlicher und Aufrechter, der Diener sein will am Ganzen; aber ohne Mühen und Quälen, ohne Schlenkern und Schlottern im modernen Vielerlei der Zeichen. Aber da steht einer, der den Glauben jedes einzelnen erzwingt mit anregendem Willen, als Fordernder, der das letzte zu erlangen weiß, es mit dem Eifer und selbst mit Feuer der echten Musikantenseele hervorlockt; auch den inneren Reichtum, die dramatische Erregtheit und die Hoheit. Da steht einer, der die Linien des geistigen Baues gefunden und sie mitzuteilen weiß, sie klar und zwingend hinstellt. Künstlertum mit Menschenkraft gesellt, mit Wissen als Macht, einer, der wie vermählt scheint mit dem Werke, dessen eigenstes Wesen teilhat am Inhalte, ihn mit innerem Feuer schmiedet, mit echt germanischer Ehrlichkeit voll Kraft; der nie mit der Brennschere zu frisieren sich beikommen läßt, nie

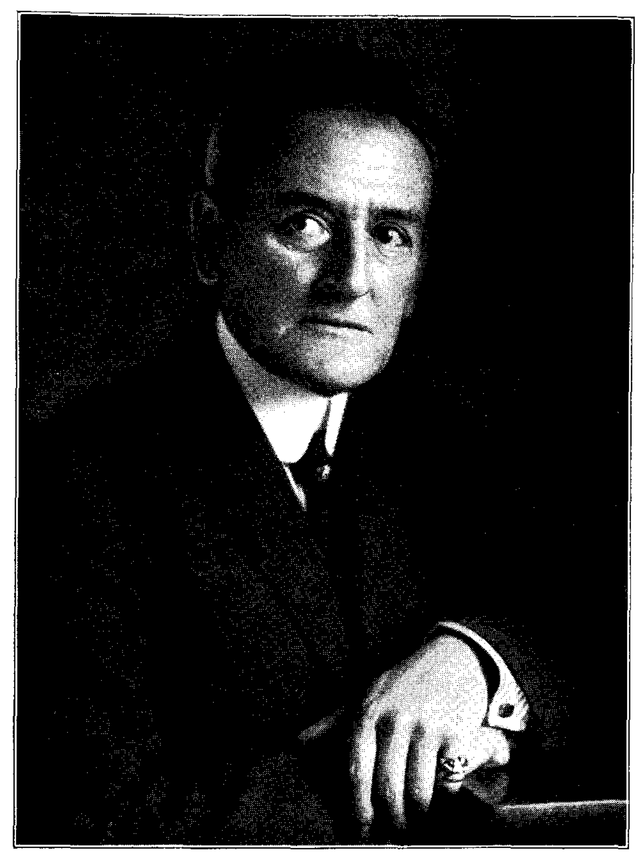
einen Beethoven oder Wagner, ebensowenig Bruckner nach der obenhin schürfenden Art Mendelssohns interpretiert, der, wie man weiß, am ersten Satze der »Neunten« kein »Pläsier« fand! Mucks Zeichen sind einfach, sparsam; er ist kein Auswendigdirigierer, immer hat er die Partitur, nicht diese ihn. Ihr Inhalt scheint seinem Gedächtnis wie ein photographisches Bild sich einzuprägen. Seine Linke tut wenig, winkt wohl einmal ab, bezeichnet ein Diminuendo. Erst recht ist die Rechte nie die eines Boxers. Er ist weder Schwimmer noch Stecher oder gar Florettfechter. Er kitzelt nichts heraus, bohrt keine Löcher, erdolcht nicht, ist keiner, der holzt und bolzt. Sein Blick, der immerhin im Orchester auch wegen gelegentlicher mephistophelischer Herbigkeit und Ironie gefürchtet, deutet seinen Willen oft klarer als der Stab. Mucks untrügliches Ohr vermag es, selbst weniger Taktvolle über sich selbst hinauszuheben, Fährlichkeiten, Nachlässigkeiten zu beschwören.

Die Sparsamkeit äußerer Mitteilsamkeit ist eine Beschränkung, die im besonderen auf der Vorbereitung eines Werks in den Proben beruht; da ist er mehr Aktivität, die über dem Inhalt wacht. Da ist er Ironiker genug, etwa beim ersten Satz von Bruckners Sechster (die ja infolge der Polyrhythmik ausgesucht schwierig und wohl deswegen so selten zu hören) den Instrumentalisten an gewissen Stellen deutlich zu zeigen, daß die Kräfte, das Maß des Begreifens lückenhaft. Da lernen sie alle erst, daß da nicht ein Ton, ein Akkord, eine Komplikation, die Muck nicht in seinem »Wissen« birgt; daß Muck keine Verwaschenheit duldet. Daher seine Strenge im Erzielen technischer Vollendung, seine peinliche Überwachung rhythmischer Details. Alles nur Mittel, die Phantasie des Hörers beim Verfolg auf idealen Boden zu stellen. Sein Ohr, sein Wissen, sein Idealismus, in Jahrzehnten erprobt, verschafften ihm die unbedingte Autorität, die alle zum Einheitswillen zwingt, klare und eindringliche Schönheit zu offenbaren. Muck, dem »am Anfang der Rhythmus« war, ist darum nicht etwa ein Metronomiker mit Starrheit. Er kennt seine Vielstufigkeit und die gleiche im Dynamischen. Nur tut er nichts hinzu. Alles dem Meister und seinem Werk zu Ehren, das ihn selbst inspiriert, der selbst aber die Übertragung seines Willens spielend erreicht, in Einfachheit und Klarheit; nur nicht mit dem Vorsatze anderer, die da weismachen wollen, den angeblich geschauten Inhalt einer Tonwelt ins auffallend Sichtbare zu projizieren.

Die Ehrfurcht vor dem Werk ist auch die Ursache, daß bei Wiederholungen eines Werks dies immer das gleiche ist, nie von Augenblicksergebnissen tangiert. Sei es nun das Venusberg-Bacchanal oder eine Tagesneuheit wie etwa Doppers »Zuider-See«-Sinfonie. Er hat sich nie in das Licht des Werks zu stellen herausgenommen. Er ist weder arroganter Deutebold noch Mystifizinsky, vermeidet mit Sorge, daß beim Aufdecken zarter Keuschheit oder gar eines Dämmerscheins diese in grelle Flugbahnen geraten. Er weiß um so sicherer den Weg, was die Seele traut sich künden heißt und den Verstand

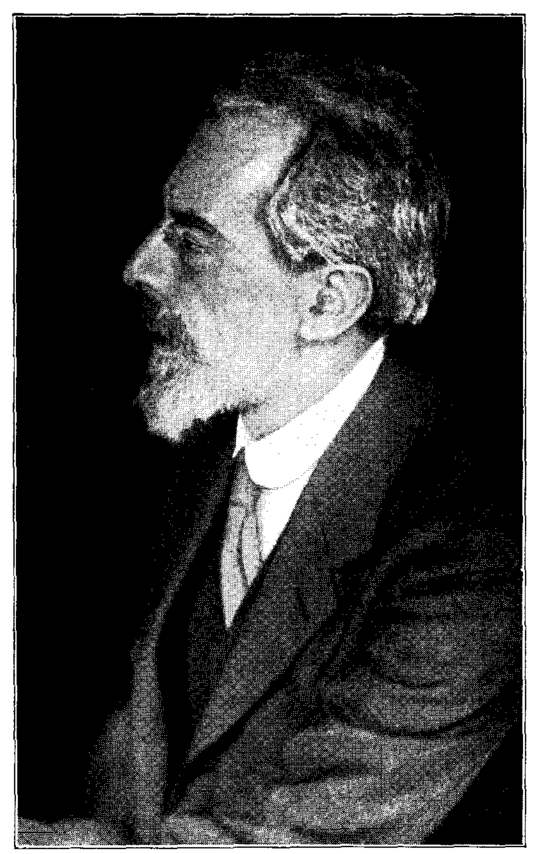


Cherubini:
Die erste Seite der Prière à Bacchus



M. Dührkoop, Hamburg, phot.

Karl Muck



Franz Löwy, Wien, phot.

Franz Schalk



A. Stiffel, München, phot.

Bruno Walter

zum Schweigen bringt. Sein Beethoven ist der einsam Große, groß auch im Weichen, Zarten, im lebensstark sprühenden Scherzo, im majestätisch und in Tragik sich wölbenden Final; nicht der Publikums-Beethoven, mit dem man den Massen schmeichelt. Muck hat auch seinen Bruckner, dessen Logik, dessen Monumentales er sicher gewinnt, dessen Mystik er nie in parfümierte Melancholie umdeutet. Er gibt ihn, aus eigener innerer Sicherheit, auch ohne Striche; denn Muck, ein Nichtkomponierer, versteht mitzukomponieren. Er, ein Demütiger vor Hoheiten und Majestäten — seines Reichs.

Mit seiner Achtung vor künstlerisch Reinem, Echtem, Wahrhaftem, vor Klanglichem und Gedanklichem und vor dem Begriff »Mission« vertrüge es sich kaum, wenn er, der Mann, der die Heiligkeit des Kunstganzen nicht weit faßt, der Schöpferisches und seine Hemmungen fühlt, der »Zeitgenossen«-Musik als überzeugter Verfechter sich überantwortete. Er achtet keine Zuchtlosigkeit, ihren aphoristischen Sprachschatz, nicht schiefe und schielende Praxis, das Abbiegen von tonaler Gebundenheit, nicht den blutleeren Mechanismus; dafür aber breiteres Geschehen, Schicksale, Entwicklungen (vom Thema!). Er beachtete auch die Neuzeit, anfangs in medizinischen Dosen, dann etwas freigebiger. Und er weiß ausgezeichnet in deren spezifische Atmosphäre hineinzuleuchten. Aber das Wesen der »Moderne« widerstreitet fraglos seinem Credo. Ihm dient das Zukunftswerte, im besonderen jene Dreiheit. Er treibt an ihnen keine Analytik, schafft dafür Synthesen, bei denen die innere Melodik zur Geltung kommt, Abgeklärtheit und klangliche Vollendung, Plastik und Folgerichtigkeit. Er ist einer, der im Nachschaffen überzeugt, zum Verfolg und zum Bejahen zwingt. Das Gegenteil derer, auf die Goethes (durch Eckermann überliefertes) Wort paßt: »Es ist keine Kunst, geistreich zu sein, wenn man vor nichts Respekt hat.«

FRANZ SCHALK

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Während all der fünfundzwanzig Jahre, seit denen der jetzige Operndirektor in Wien tätig ist, dürfte kaum so viel über ihn gesprochen worden sein als während der paar Monate, seitdem Richard Strauß von der Opernleitung zurückgetreten ist. Bis dahin ist *Franz Schalk* von einer großen, wenn auch nicht die Mehrheit der Wiener Musikfreunde ausmachenden Gemeinde überaus hoch geschätzt, von einer nicht viel kleineren mit zurückhaltender Achtung behandelt und nur von sehr wenigen bekämpft worden. Jetzt aber hat sich plötzlich das Verhältnis geändert: er ist zum Sündenbock

für alle Unterlassungen und Fehlgriffe der Doppeldirektion Strauß-Schalk gemacht worden, nur wenige sind für ihn eingetreten, und man hat sogar das Unrecht begangen, die Entlassung des Mannes zu fordern, der — man mag gegen ihn sagen, was man will — in beispielloser Hingabe während dieser sechs Jahre gearbeitet, das Institut über schwere Zeiten hinweggebracht und seinen Zerfall behütet hat. Ich habe niemals zu Schalks Trabanten gehört und habe im Laufe der Begebenheiten vielerlei Einwendungen gegen manche seiner Leistungen, gegen seine allzu konservative und zu wenig tatenfrohe Führung der Oper und gegen sein Fernhalten junger und lebendiger Kunst erhoben; aber ich empfinde es als schwere Ungerechtigkeit, einen Künstler von solcher Kultiviertheit und Traditionstreue, der sich in allen Krisen des Opernhauses als das klügste »staatserhaltende« Element erwiesen hat, jetzt mit Unbill zu überhäufen, nach einem Vierteljahrhundert seine Schwächen zu entdecken, die längst offenkundig waren, und seine positiven Qualitäten wegzuleugnen, die ihm bis dahin in oft einseitiger und überschwenglicher Art zugebilligt worden waren. Eine Ungerechtigkeit — und eine Torheit dazu: denn ohne ihn wäre die Staatsoper entweder längst gesperrt oder einem der schon lange auf sie lauernden Unternehmer verpachtet worden. Wie dem auch sei: die Gestalt Franz Schalks steht derzeit im Vordergrund eines Interesses, das ihm in solchem — freilich manchmal fragwürdigem — Maße nicht oft zuvor beschieden war. Was immerhin seltsam ist. Denn Franz Schalk ist als Mensch und als Dirigent eine höchst merkwürdige, widerspruchsvolle und fesselnd problematische Erscheinung.

Er gehört zu den feinsten und klügsten Köpfen, die wir haben. Der Jünger und Vorkämpfer Anton Bruckners (oder besser: sein Wegbereiter — denn Kampf ist seine Sache nicht); der Mitarbeiter Gustav Mahlers, der ihn nach Wien berief, wo er lange neben Walter in der zweiten Reihe stand, der Freund Hugo v. Hofmannsthals und vieler erlesener Künstler unserer Stadt ist in allen Geistigkeiten der Zeit zu Hause, hat das subtilste Gefühl für alle produktiven Werte, reagiert mit den empfindlichsten Nerven auf alles Plebejische, Geschmacklose, Parvenühafte der Kunst und weiß wie wenige, was not tut, was einer Interpretation mangelt, wo die Mängel und Vorzüge einer Leistung liegen. Nur daß bei ihm selbst dann oft die Verbindung zwischen Hirn und Herz unterbrochen zu sein scheint: es kann vorkommen, daß auch unter seiner Leitung gerade jene Fehler überwiegen, die er an anderen aufs schärfste tadeln und ironisieren würde. Was an der ganzen Art seines Geistes liegen mag, die bei aller Liebe zu den großen Meistern doch etwas Negatives hat. Er ist durchaus skeptisch und sarkastisch, macht in seiner diebisch gescheiten, boshaft witzigen Weise auch vor sich selbst nicht halt, hat eine verruchte Freude am Schachspiel jeder Art, am Fleurettgefecht des Gespräches, an geschmeidiger Diplomatie in heiklen Verwicklungen; es wird wenige geben, die er — mögen sie noch so zornentbrannt zu ihm gekommen sein — nicht

beschwichtigt, überredet und seinen Absichten gefügig gemacht hätte. Das mag im Verkehr mit dem niemals leicht zu behandelnden Sängervolk vortrefflich sein, dessen Eitelkeiten, Ehrgeiz, Kindereien und Entzündlichkeiten er wie kaum einer zu durchschauen, zu behandeln und zu nützen weiß. Aber dieses Spiel des Geistes ist ihm derart zur Passion geworden, daß es ihn sicher viel von seiner besten Kraft und Zeit kostet, die dieser unermüdliche Arbeiter wohl zu positiveren Taten hätte verwenden können. Er sagt lieber zehnmal nein als einmal ja; zumal neuen Schöpfungen gegenüber geht sein absprechender Spott so weit, daß er nicht einmal die von ihm selbst studierten und geleiteten Werke verschont. Es ist kein Wunder, wenn die meisten lebenden Komponisten, soweit sie (von Strauß abgesehen) an der Staatsoper aufgeführt werden, selbst dann über Mangel an Liebe zu klagen haben, wenn sie die Wiedergabe selbst vortrefflich finden konnten.

Aber auch als Dirigent ist Schalk eine ganz seltsame Erscheinung. Wenn er am Pult sitzt und gar wenn es einem Werke von Wagner oder Mozart gilt, wirkt er wie ein schwelgerisch Hingegebener, wiegt sich lächelnd geöffneten Mundes und entzückter Miene hin und her, scheint aufgelöst in begeisterter Freude über die Klänge, die ihn umfluten. Aber selbst jene, die ihn, gleich mir, seit mehr als zwanzig Jahren bei der Arbeit beobachten, haben es noch nie begriffen, wie die Orchestermusiker unter ihm richtig spielen, die Sänger ihre Einsätze treffen können und daß nicht in jedem Takt ein Unfall passiert. Er hat die undezidierteste Zeichengebung, die ich kenne; sein Niederstreich ist eine Schlangenlinie, sein Taktieren ohne jede Straffheit, und ein haarscharfes Einsatzsignal ist von seinem Stab kaum abzulesen. Trotzdem stimmt alles, Schwankungen sind bei ihm durchaus selten, die Präzision bleibt gewahrt, und darüber hinaus haben die meisten seiner Opernaufführungen — besonders die seiner letzten Jahre — eine Kraft der Stimmung, eine Wärme des Ausdrucks und eine gewisse Größe des Stils, wie sie nicht allzu vielen Operndirigenten eigen ist. Was ihm fehlt, ist die zuschlagende Energie, die eine Steigerung auch zur Entladung führt; die zusammenfassende Wucht und Klarheit, ohne die manche Werke nicht zur Gestalt werden können. Das haben seine Bach-Aufführungen gezeigt. Schalk hat das Wiener Publikum zu Bach erzogen wie keiner vor ihm; aber trotz allem Enthusiasmus der wachsenden Gemeinde konnte man sich nicht verhehlen, daß gerade diese Darbietungen monoton und leblos waren, starr in Tempo und Dynamik, jenseits vom Wort, ohne Farbe, mit den stereotypen Schlußritardandi — kurz, in einem Bach-Stil, den viele für den rechten, »klassischen« halten und der meinem Gefühl nach so sehr in Widerspruch zu dem inneren Leben und der ungeheuren Dramatik dieser Musik ist. Aber hier war die äußere Korrektheit der Aufführung vielleicht noch verwunderlicher als in der Oper — weil hier ein Chor und ein Orchester unter Schalk musizierte, ohne wie seine Opernkünstler an seine besondere Art des Dirigierens gewöhnt zu sein, und weil also die Annahme

offenbar falsch war, daß die Opernleute aus anderen als den sonst üblichen Zeichen, also aus dem Blick, dem Gesichtsausdruck, der Haltung oder der Bewegung des Kopfes seine Absichten ablesen und ausführen konnten. Er muß also doch eine starke Suggestion ausüben und dazu eine Dirigiertechnik von andersartiger Einprägsamkeit als die meisten anderen haben; sonst wären seine Wagner-, Mozart- und Strauß-Interpretationen in ihrem (freilich oft gleichsam unterirdisch schwelenden) Feuer, ihrer warmflutenden Gefühlswelt und ihrer — durch Vorliebe für breite Tempi manchmal beeinträchtigten — Plastik undenkbar, so sonderbar seine schaukelnden, sich windenden, mühlflügelartigen und unbestimmten Bewegungen auf jeden wirken mögen, die ihn zum erstenmal am Werk sehen.

Und vor allem wären seine Bruckner-Aufführungen undenkbar, die sein größter Ruhm sind. Seit Nikischs und Löwes Tod ist Franz Schalk der unbestrittene Statthalter Bruckners auf Erden; trotz Furtwängler, Fiedler, Abendroth und Siegfried Ochs. Keiner wölbt diese sinfonischen Dombauten zu stolzerer Höhe, steigert diese Adagioinbrunst zu weihevollerer Andacht, läßt den bäuerlichen Tanzjubel der Scherzi zu kraftvolleren Naturlauten der Heimat werden und löst die Rätsel der Finali zu klarerer, mächtigerer Helligkeit als er. War er zu Lebzeiten jener beiden gerühmteren Bruckner-Dirigenten ein primus inter pares, so steht er jetzt allein auf einem Gipfel. Seine Interpretation der »Achten« ist Offenbarung: man weiß zum ersten Male, welche Bewandtnis es mit dieser Riesenschöpfung hat. Und jede andere Bruckner-Sinfonie wird unter Schalk zum Erlebnis. Nichts mehr von »zerklüfteter Form«, von »Klitterung«, von Längen und organischen Mängeln: rein und groß türmt sich alles auf, wunderbar durchleuchtet, von Wärme überflutet, in unentrinnbarer Macht. Was übrigens wiederum ein sonderbarer Widerspruch im Wesen dieses vielfältigen, schwer zu fassenden, niemals festzulegenden Künstlers ist, zu dessen geistreich medisantem Witz und dessen allzeit bereiter spöttischer Negation solch fromme Hingabe und flammende Prophetie kaum zu passen scheint. Aber es wird wohl so sein, daß hier wirklich sein Herz bloßliegt, das er sonst so klug und diplomatisch zu verbergen weiß. Es hilft aber nichts: in Musik kann sich keiner verbergen; sie verrät das Geheimste und bringt alles an den Tag. Mag sich Franz Schalk noch so Loge-gleich verstellen, flackernd, abschweifend, maliziös, überlegen — daß der vielangefeindete, gefürchtet gescheite Mann doch auch ein Herz hat, zeigen seine Bruckner-Aufführungen. Hier hört man es schlagen.

BRUNO WALTER

VON

GEORG SEBESTYEN-LEIPZIG

Künstlertum und Menschentum sind unzertrennlich. Beide spiegeln sich gegenseitig ab in unbewußten, triebhaften Wechselwirkungen des schaffenden, erlebenden und erfüllten Geistes. Diese bewiesene, durch sich bestehende Wahrheit ist der leitende Gedanke, der zum Verständnis *Bruno Walters*, des Menschen und des Künstlers, führt. Walter, der Mensch, umspannt den romantischen Seelenbogen, ist eine Kämpfernatur mit innerlichem Drang zur befruchtenden Einsamkeit und doch empfänglich, zugänglich für das Allgemeine, frei, und irgendwo gebunden mit der Unfreiheit des erstarrten Widerstandes, sehnsüchtig nach vollem Licht, andächtige Ruhe empfindend und in heftigem Kampf ringend, beladen mit Problemen, in starkem Gegensatz hierzu erfüllt von der verborgenen göttlichen Harmonie. Der Waltersche Außenklang jedoch ist frei vom Innenklang der Kämpfe und der Antwort begehrenden Fragen, seine Musik ist Harmonie in gesanglichstem Sinne des Wortes, voller Glanz der Schönheit, Blühen des Melos, abgeklärte Sprache des beseelten Friedens, des beredten Schweigens, des zarten Lächelns, der rauschlosen Tanzschritte und des beglückten Verklingens. Walter sucht die Lösung seiner Probleme nicht in seiner Musik. Walter *ist* durch seine Musik erlöst. Wo das Imperative an uns herantritt, hört das Skeptische auf. Kann Walter mit seinem Menschen nicht fertig werden, wird das innerliche Feuer des Erlösungsdranges immer heftiger geschürt; so fühlt er auch gleichzeitig mit ungeheurer Stärke den bestimmenden Urbefehl seiner Kunst. Er muß und kann nicht anders als so musizieren, und mit geschlossenen Augen, die Sinnenwelt ausschließend, hält Walter seine trunkene Seele als Spiegel den ewigen kosmischen Tonwellen gegenüber. So ist auch Walters Musizieren frei von jeder materiellen, grübelnden Begleiterscheinung. Wir verarbeiten mit Walter nie. Das rein Stoffliche, die Vernunftarbeit, die sondernde Tätigkeit des kritischen Vermögens, die analytisch-synthetische Konstruktion ist in Walters Werkstätten längst geschehen. Wir spüren nichts vom Glühen einer Arbeitslampe, von einer gerunzelten Stirn, von doktrinären Kommentaren des musikalischen Gewebes, von logischen oder unlogischen Erörterungen kontrapunktischer Funktionen, vom Unterstreichen sich der geistig-musikalischen Idee fügsam subordinierender Instrumentengruppen. Die Musik selbst spricht da, wie sie den Weg durch die Waltersche Seele schon gemacht hat und wie sie sich aus dem hellen, sonnigen und leuchtenden Innern emporhebt. Und gerade dieses Unmittelbare, dieses natürlich Bezwingende zieht uns hin mit unwiderstehlicher Kraft zu Walters Musik, zu diesem von Urlust an Schönheit erglühenden Leuchtkörper und weckt in uns immer stärker den Wunsch, seinen beglückenden Tönen lauschen zu dürfen. Wie weit entfernt

liegt diese Kunst von jedem Handwerksmäßigen, jedem Didaktischen, jedem Wollen. Walter selbst als willenbelastetes Individuum ist ausgeschaltet, um der inbrünstigen Liebe, Verständnis und Begeisterung einzig für die Musik Platz zu geben. Hier liegt das Geheimnis seines einzigartigen Wirkens. Mit einer geradezu erschütternden Bescheidenheit und Demut stellt er sich in den Dienst der Musik. Walter will nichts anderes, als dem Werk das Seinige schenken. Er selbst spürt es gar nicht im Glanz der Inspiration, daß er das Zauberhafte seines eigenen Wesens und das Stammeln seiner beseelten Lippen uns mitschenkt, daß sein eigenes Ich als Resonanz im Werke mitschwingt.

Klänge ziehen an uns vorbei, die einzig Waltersche Klänge zu nennen sind. Wie besonders fein klingen die Bindungen, wie romantisch die weitgespannten Bögen, umfassend die in hundertfacher Farbe prangenden Kantilenen, von scheuer Zartheit bis zur leidenschaftlichen Glut, von banger, beklemmter Verschleiertheit bis zum blühenden Espressivo, oft innehaltend, um weiterzuführen auf der traumhaften fragenden Dehnung einer akzentuierten Note, um endlich in Wonne und Seligkeit die Fermate zu erreichen. Aber auch der unbetonte Auftakt, die Halbfunktion immer vollwertig, klar, hauchig und duftend. In diesem vom Kunstverstand durchgorenen Vortrag bekommen wir doch nie geometrisch aufgeteilte Flächen, nur der Form und Konstruktion halber gerundete und exponierte Rhythmen. Ganz im Gegenteil, anstatt des Konstruierenden fühlen wir nur den Glanz, den Schimmer einer liebeumstrahlten, musikerfüllten Seele. Walter ist der geborene geniale Sänger.

Dieses Singen gibt den fundamentalen Zug seines Operndirigierens. Die Oper bietet dem Menschen wie dem Künstler, der Bühnenintuition Gelegenheit, sich zu dem Musiker zu gesellen und in Harmonie und Genialität Vollwerke auszuführen. Hier erglänzt die rätselhafte Vielseitigkeit, das konzentrierte Walten, das magische Von-sich-heraus-Wirken, die beschwörende Kraft der imperativen Empfindung und die Gabe der Schauspielermaske, die sich in jedem Augenblick mit der Handlung und Gemütsregung mitbewegt. Dieses Gesicht ist an einem Abend Sammelpunkt verschiedenster Empfindungen: Weise und dumm, feurig verliebt und töricht eifersüchtig, zart, kindlich, strahlend, leidend, jovial, drollig, zornig, abgeklärt — wie auf einem Fresko steht das nebeneinander; eine Kontinuität der lebendigsten Gemütsregungen, alles voll bekleidend, nie gestört durch einen leeren Punkt oder einen unaufgeklärten Augenblick. Alles wird beobachtet, befruchtet, streng im Zaum gehalten und von einem erlesenen Geschmack, einem tiefen Wissen und Können und einem intuitiven Beherrschen des Stoffes gelenkt.

Wie die Art seines Musizierens, so ist auch der musikalische Geschmack Walters ein besonderer, ein ganz persönlicher. Die lange Reihe der Münchener Einstudierungen trägt den Stempel Walterscher Neigungen. Die Mozart-Aufführungen: Walters »Zauberflöte«, »Don Giovanni«, »Figaro«, »Entführung«,

»Cosi fan tutte« im einzelnen zu beschreiben, muß ich mir natürlich versagen; jedem Werk ist sein Stil gegeben in Musik und Szene, und der Verfasser bedauert, innerhalb der Grenzen eines Aufsatzes wie des vorliegenden nicht auf Einzelheiten dieser Hörbar- und Sichtbarmachung des Mozart-Stiles, oder besser der Mozart-Stile, eingehen zu können, da er hierin ein wichtiges Kapitel deutscher Theatergeschichte erblickt. Von Wagner sei zuerst und vor allem »Tristan« erwähnt, der bei Walter zu einem tiefsten persönlichen Erlebnis wird: welches Schmachten und Brennen, Sehnen und Leiden, welche schicksalhafte, unfaßbare Leidenschaft strömt aus diesen Klängen! Die Monumentalität der »Nibelungen«, die Freudigkeit der »Meistersinger«, die Heiligkeit des »Parsifal«, welche Erinnerungen! Dann die herrlichen Verdi-Aufführungen: »Maskenball«, »Adia«, »Troubadour«, »Othello«, »Falstaff« sind wie Perlen in Walters Kunst. Dieses feurige Temperament entzündet sich an diesen Werken, um sie mit solcher Kraft, Schönheit und mit solchem Slancio wiederzugeben, wie Verdi sie empfunden hat. Und Walters besondere Einstudierungen, die persönlichsten: »Acis und Galathea« von Händel, in der er all seine Wünsche und Ideale ausführen durfte, wo ihm die reiche Bühne kongeniale Künstler zur Seite stellte. Wie erblühte an jenem Abend Poesie und Musik, Gesang und Bildhaftes zu Vollkommenheit. »Euryanthe«, voll romantischer Schönheit, Impuls, Feuer und Zartheit, Raffaelscher Weiblichkeit und Anmut. »Iphigenie in Aulis«, »Der Freischütz«, »Fidelio«, »Oberon«, »Der Corregidor«: alles unvergeßliche Erlebnisse. Dazu die Begeisterung, mit der er Pfitzner in München pflegte, den ganzen Werdegang des Meisters bis zu der großen »Palestrina«-Aufführung darbietend. Schrekers Kunst fand ebenfalls in Walter lebhaften Anklang. Dafür zeugen die prachtvollen Aufführungen des »Fernen Klang«, der »Gezeichneten«, des »Spielwerk«.

Heute teilt der Meister seine Tätigkeit zwischen Europa und Amerika. Das Ausüben stellt ihn auf die verschiedensten Posten der Kunstpflege. Er geht durch ganz Deutschland, England, Holland, Schweiz, Rußland, Italien, Spanien und die Vereinigten Staaten. Und das Verständnis, der Anklang, die Begeisterung wird mit jedem Auftreten größer. Immer sicherer erobert er sich die breitesten Schichten der Kunst- und Musikliebenden. Der Weg kann nur nach der Höhe führen. Walter stellt sich nirgends zwischen die Musik und den Zuhörer, er zeigt die Probleme nicht, sondern löst sie auf, zwingt nicht den Horchenden, den Weg durch die Labyrinthe eines menschlichen Wesens zu machen, sondern gibt reine Musik, strömend wie aus einer Quelle, und hört nie auf, weiterzulernen, betrachtet die erreichte Höhe nur als Stufe zur absoluten Höhe. Und mit dieser Sehnsucht, die absolute Höhe zu erreichen, wächst seine Liebe zur Musik. Das ist ein harmonisches Lebenswerk, das zu uns die unmittelbarste Sprache spricht.

DIE FARBLICHTMUSIK

VON

ALEXANDER LÁSZLÓ-MÜNCHEN

Seit vielen hundert Jahren wird eine Verschmelzung zwischen Farb- und Tonkunst versucht. Und nun ist der Wille zum Ziel so stark geworden, daß das Thema in der Luft zu liegen scheint: man hört aus Wien, aus London, dem Rheinland, Neuyork von in Anlage und Ausführung weit auseinander laufenden Versuchen, Musik mit dem auf künstlerischer Grundlage aufgebauten Farbenspiel zu verbinden.

Im Sinne Ben Akibas sind alle Menschen und ihre Taten nur Wiederkehr. Aber in der Frage der Farblichtmusik ist es bis zum heutigen Tage doch nur bei Versuchen geblieben, denen zur Lösung sowohl die physischen als auch psychischen Voraussetzungen fehlten. Newton, der die bekannte Parallele zwischen Spektralfarben und phrygischer Tonleiter aufstellte, Castell, der das erste Farbenklavier konstruierte, Rimington, die Franzosen Beau und Bertrand-Taillet, später Skrjabin — keiner konnte der Farbtonkunst zu ihrem Aufstieg verhelfen. Der Grund hierfür liegt darin, daß alle Forscher, außer Skrjabin, sich auf physikalischen und nicht auf physiologisch-artistischen Boden gestellt haben. Durch die Newtonsche Behauptung, daß jede Farbe in ihrer Wellenlänge im Spektrum mit den Schwingungszahlen der Töne der phrygischen Tonleiter gleich sei, geriet das Problem in eine Sackgasse. Die Physiker, die einem Ton eine bestimmte Farbe gegenüberstellen, bleiben ihrer Anschauung überlassen, aber damit können sie auch keine künstlerische Aufführungsmöglichkeit herbeiführen, wie auch spektralanalytische Untersuchungen auf die Malerei nie von Einfluß sein werden. Auch der Versuch, rein optische Farbenkomplexe als Partner für die Musik zu schaffen, hinterließ keine künstlerischen Eindrücke und mußte als Fehlschlag enden. Diesem Irrtum unterlag auch Skrjabin, der aus einer Kuppel die Farbenstrahlen auf die weißen Wände des Saales sandte.

Wer möchte das bildlich-formvolle Element der Musik leugnen? Spielt sich doch in der Hunnenschlacht Liszts, in Strauß' Alpensinfonie die ganze Handlung vor unseren Augen ab! Wie aber konnte man denken, daß die formlose Farbe in einer *nur* harmonischen Zusammenfassung dem Zuschauer dieselben künstlerischen Eindrücke vermitteln würde wie ein musikalisches Kunstwerk von der Höhe einer Beethovenschen Sinfonie? Aus diesem Grunde muß bei der Farbenmusik das Licht in spielenden, abstrakten Formen, dem musikalisch-graphischen Bilde ähnlich und verwandt erscheinen. Ohne Form ist die Farbe der Musik gegenüber nur ein untergeordneter Faktor.

Auch die physiologischen Voraussetzungen des Zuschauer-Hörers wurden nicht richtig in Erwägung gezogen. Man glaubte, daß unser Auge mit seinem Vermögen, Farben zu erkennen und zu bezeichnen, auch ohne weiteres im-

stande wäre, Farben mit der gleichen Schnelligkeit aufzunehmen wie unser Ohr die Töne. Dies ist aber durchaus unrichtig. In der Natur erscheinen Farben fast ausschließlich in sanften, langsamen Übergängen: Sonnenaufgang, Wolkenfärbungen, Umfärben des Wasserspiegels durch Rückstrahlung, Schneefall, Farbwandlungen des Laubes usw. Mit plötzlichem Wechsel der Farbe (Blitz) ist immer ein aufregendes seelisches Moment verbunden, während Töne, Geräusche unserem Gehör ohne Nervenanstrengung in schnellstem Wechsel zugänglich sind. Es liegt daher auf der Hand, daß eine Kunst — ich betone den Begriff *Kunst*, die wir dem Menschen unserer Zeit bieten wollen — vor allem die Aufnahmefähigkeit des Objektes in Betracht ziehen muß. Wenn schneller Farbenwechsel den Zuschauer erregt, seinen Gesichtssinn übermäßig belastet und dabei (immer von der Methode »eine Farbe gegen einen Ton« ausgegangen) dieselben Tonmengen vom Gehörsinn desselben Individuums aufgenommen werden sollen, so muß im Empfindungsvermögen des Objektes ein Zwiespalt entstehen, der keinen künstlerischen Genuß mehr zuläßt. Es ist somit das erste Gesetz: um eine parallele Empfindungsbasis zwischen Seh- und Hörvermögen zu erreichen, müssen *mehrere* Töne *einer* Farbe gegenüberstehen. Umgekehrt wird daher im »Farbenhören« erst dann eine bestimmte Farbe sichtbar, wenn mehrere Töne erklingen, und zwar horizontal (Melodie), vertikal (Harmonie) oder horizontal *und* vertikal (Melodie mit Harmonie). Die bisher gemachten Fehler müssen erst korrigiert werden, ehe die Farbenmusik überhaupt prosperieren kann.
Vor ungefähr zehn Jahren hatte ich die ersten »spektralfarbigen« Empfindungen bei der Wiedergabe romantischer Kompositionen. Langsam bildete sich bei mir das von Petschnigg mit »Farbenhören« bezeichnete neue Gefühl weiter aus, so daß ich keine Stücke mehr auf mein Repertoire setzte, die für mich beim Spielen nicht farbig leuchteten. Ich versuchte im Winter 1919 in Stockholm bei meinen Klavierabenden den Saal zu verdunkeln und führte es auch während einer ganzen Saison durch, daß kein Licht außer einer farbigen Lampe auf meinem Flügel brannte, was der Kritik natürlich auffallen mußte. Aber bald kam ich von selbst darauf, daß dies nur ein Notbehelf sein konnte, der dem Publikum kein Farbenhören übermittelte.
Nun reifte der Plan der Farblichtmusik mehr und mehr in mir; ich beschäftigte mich intensiver mit dem Problem an sich und komponierte 1922 die ersten Farblichtstücke für Klavier, die »Träume«, ohne daß ich bis dahin von der historischen Entwicklung der Farbentonparallele überhaupt irgendeine Kenntnis hatte. Langwierige Versuche waren nötig, bis ich einsah, daß ich einen eigenen Apparat konstruieren müsse, um die Farblichtmusik vorführungsfähig zu machen. Die praktische Verwirklichung brachte mich dann erst zu ganz neuen Gedankengängen. Nach vielen Versuchen mit einem Probeapparat, der zwar schon funktionierte, aber ganz unzureichend war, gelang es endlich, den für Konzerte notwendigen Apparat zu bauen. Damit ist

die Farblichtmusik in das Stadium der künstlerischen Praxis getreten und ernstlich diskutierbar. Mein Ziel ist, nach Erscheinen der ersten farblichtmusikalischen Werke bei Breitkopf & Härtel zu Beginn der nächsten Saison durch öffentliche Aufführungen die Existenzberechtigung der Farblichtmusik zu beweisen.
Heute nur zur Orientierung: Was bezweckt die Farblichtmusik? Bedeutet sie eine Notwendigkeit? Sind die Gründe, die sie zum Leben erweckten, stichhaltig? Was kann man von ihr erwarten? Wer sich mit der Farblichtmusik beschäftigt, weiß, daß eine Parallele zwischen Ton und Farbe möglich ist, und zwar sowohl in physischer als auch psychischer Beziehung. Die Farblichtmusik ist die Verbindung von Farbe und Ton in *künstlerischer* Form, die Synthese zweier Künste als gleichberechtigte Partner. Ebenso, wie eine Verbindung zwischen Dichtkunst und Musik möglich ist, wird hier eine andere Kunst — die Farbenkunst — mit ihr in Verbindung treten. Zwar ist zwischen Poesie und Malerei ein konstitutioneller Unterschied, aber das soll uns nicht entmutigen. Musik ist zeitlich, Malerei unzeitlich, diese Differenz muß ausgeglichen werden. Entweder muß die Musik zugunsten der Malerei unzeitlich gestaltet werden, oder man hat die Malerei in zeitlichen Gleichlauf mit der Musik zu bringen. Die Farblichtmusik wählt das letztere: eine zeitliche Parallele beider Künste. Zu diesem Zwecke wird die Farbe aus der unbeweglichen Form des Bildwerks in die optische Substanz des Lichts übergeführt; sie erscheint nicht mehr naturalistisch, sondern abstrahiert, der expressionistischen Phantasie wird größerer Spielraum gegeben. Der Farbenkomplex ordnet sich den rhythmischen Gesetzen unter und gewinnt dadurch eine der Musik homogene Abwicklung.
In der Farblichtmusik entspricht daher die Farblichtkomposition dem malerischen Werke, das von einem Kunstmaler ebenso entworfen und komponiert sein muß wie die Komposition des musikalischen Teils. Zu ihrer Wiedergabe dient das Farblichtklavier oder Sonchromatoskop, das die genaue Reproduktion auf dem Wege additiver und subtraktiver Projektion vollzieht. Der Konzertapparat besteht aus zwei Haupt-, zwei Neben-, vier Rampenwerken. Erstere bringen das Gerippe jeder Farblichtkomposition, die Lichtstrahlen decken sich auf der mittleren Fläche der Leinwand. Die Nebenapparate, rechts und links vom Hauptwerk aufgestellt, sind für die architektonische Abrundung des Vorganges auf der Mittelwand bestimmt, während die kleinen Rampenwerke Motive und schnell wechselndes Figurenwerk als Bestandteil des Gesamtbildes bringen. Sämtliche acht Werke werden von einem Spieltisch aus, ähnlich dem Orgelspieltisch, durch eine Person dirigiert. Aus dem hier Mitgeteilten ist zu ersehen, daß bei der Aufführung zwischen dem Farblicht und der Musik nur eine künstlerische, keine physisch-mechanische Verbindung besteht. Farblichtspieler und Musiker sind nur durch Empfindung und Rhythmus verbunden, wodurch eine individuelle Ausführung der Farblichtkomposition gewährleistet ist.

Das Farblichtklavier gestattet die Wiedergabe eines Bildes in horizontaler oder vertikaler Richtung; das Bild kann aus dem Nichts langsam oder ruckweise erscheinen; das Ganze oder einzelne Teile des Bildes können mit unmerklichen Übergängen in der Farbe gewechselt werden; die Ränder der Bilder können andere Gestalt bekommen; das ganze Bild kann gedreht werden. Das Farblicht kann deutlich oder undeutlich erscheinen; dynamische Veränderungen der Lichtstärke (crescendi und decrescendi) können das Bild heller oder dunkler gestalten; zeitliche Bewegungen gleichzeitig mit der musikalischen Graphik sind in verschiedener Zeitdauer ausführbar; ferner wellen- und flammenartige Wirkungen, das Spektrum in rein optischer Darstellung, Lichtbrechungen in mannigfaltigster Art: alles nur Hilfsmittel zum künstlerischen Ziel.
Um eine unbedingt genaue Wiedergabe auf dem Farblichtklavier zu erzielen, wurde von mir eine Farblichtnotierung aufgestellt, die partiturenartig über den musikalischen Notenreihen angebracht wird. Diese Notenschrift beruht einerseits auf der rhythmischen Bezeichnung des darzustellenden Bildes mit Ziffern, die den im Anhang jeder Komposition abgebildeten Projektionstakten entsprechen. (Unter Projektionstakt verstehen wir die abgegrenzte Größe eines Diapositivs, das einmal als projiziertes Bild erscheint.) Andererseits bezeichnen Noten die Einschaltung sogenannter Farbenkeile, die die ganze oder teilweise Umfärbung des Bildes verursachen. Die Farblichtnoten werden aus einem geschlossenen Halbkreis gebildet (Sekanten). Die abschließende Gerade des Halbkreises bestimmt die Farbe, die ihrer Lage im Ostwaldschen Farbenkreis entspricht: ⌓ = gelb, ◌ = kreß, D = rot, ◌ = veil, ◡ = ublau, ◌ = eisblau, ◌ = seegrün, ◌ = laubgrün.
Allen übrigen Hilfseinrichtungen entsprechen leichtverständliche eindeutige Zeichen. Der Spieler kann und soll eine derartige Technik in der Behandlung des Instrumentes erlangen, daß die Wiedergabe einer Komposition zur künstlerischen Tat wird. Der musikalischen Welt und der breiten Öffentlichkeit wird die Farblichtmusik am »*Deutschen Tonkünstlerfest 1925*« *in Kiel zum ersten Male* vorgeführt in Form eines »farblichtmusikalischen Konzertes«. Das Programm umfaßt *elf* Präludien, jedes Präludium auf eine Hauptfarbe komponiert, weiterhin drei Stücke aus den »Träumen«, den dritten Satz meiner Farblicht-Sonatina und zulezt Skrjabins Poem »Vers la flamme«. Der Konzertapparat ist von den Ernemann-Werken Dresden.
In München besteht unter meiner Leitung eine Künstlergruppe für den Sonchromismus, die alle Künstler vereinigen soll, deren man zur Mitarbeit an der Weiterentwicklung der Farblichtmusik bedarf. Durch eine von dieser Künstlergruppe gegründete Akademie soll die Möglichkeit gegeben werden, die vollkommene technische Ausbildung im Farblichtspiel zu erlangen. Künstlerischer Geist und ehrliche Arbeit sollen auch hier die schöpferische Idee zum Leben und somit die neue Kunst zum Siege führen.

ADOLF SANDBERGER

VON

LUDWIG K. MAYER-MÜNCHEN

Zum 25 jährigen Professoren-
Jubiläum am 5. Juni 1925.

Der Musikwissenschaft, der jüngeren Schwester der Kunstwissenschaft und der Literaturwissenschaft, ist es merkwürdig schwer gemacht worden, sich die ihr gebührende selbständige Stellung zu erringen. Heute ist sie zwar allerorten an Universitäten und hohen Schulen der Musik offiziell anerkannt, doch fehlt es ihr immer noch nicht an mißverstehenden Spöttern, ja Verächtern und Widersachern. Bezeichnenderweise gehören diese viel weniger der Zunft der ausübenden Musiker an als vielmehr der mehr verwandten Musikschriftstellerei und berufsmäßigen Kritik. Man müßte weiter ausgreifen, als hier dienlich sein kann, dies auf den ersten Blick überraschende Verhältnis zu erklären, und dann ginge es wohl kaum ohne bittere Worte ab, die wir vermeiden möchten. Sehr erfreulich und beachtlich ist jedenfalls die Tatsache, daß in unseren Tagen immer mehr praktische Musiker jeder Spezies es als selbstverständlich erachten, wenn sie ihre Fachbildung wissenschaftlich fundieren oder wenigstens ergänzen. Ebenso betrüblich ist aber dann die weitere Tatsache, daß eine ganze Anzahl von Kritikern und Musikschriftstellern in einflußreichen Stellungen sich immer wieder geflissentlich gegen die Musikwissenschaft wenden und sie zur Musik selbst in einen Gegensatz bringen wollen, der in Wahrheit nie bestehen kann. Wahre Kunst und wahre Wissenschaft ergänzen einander, aber befehden sich nicht. Allerdings, wo Kunst verkitscht und wo eitles Skribententum seine Hohlheit unter einem pseudowissenschaftlichen Mäntelchen zu verhüllen sucht, da beginnen die Verwirrungen. Es wird heute viel zuviel über und um die Musik herum geschrieben. Auch das ist eine entartete Folgeerscheinung der Romantik, deren Geist zu verzerren unserer Zeit ja in manchem Betracht vorbehalten war. Welchen Sinn und Zweck hat das ganze Schrifttum über Musik? Keinesfalls kann es Gefühlswerte, wie sie gerade unserer Kunst eigentümlich und wesentlich sind, ersetzen oder auch nur vermitteln, kaum einmal verdeutlichen. Wer Musik »erklären« will durch dilettantische »Hermeneutik« und Programmatisierung, der hat ihres Geistes auch nicht einen Hauch verspürt, auch wenn er seine Ausdeutungen in noch so poetische und klangreiche Form und Worte gießen mag. Er zerrt das musikalische Kunstwerk wieder zurück in die Sphäre des Begrifflichen und grob Stofflichen, aus der es allein in der Welt uns zu entführen fähig wäre. Musik kann nur erfühlt und erlebt werden, wessen Herz auf sie nicht unmittelbar reagiert, dessen Hirn wird nie ihr Wesen erfassen, und alle Versuche, auf diesem Wege sie zu »popularisieren« sind müßig, ja gefährlich. Allen, die sich auf solchen Wegen befinden, möchte man mehr vom Geiste echter Wissenschaft wünschen, die der Kunst nützt,

weil sie sich der Begrenzung ihrer Wirkungsmöglichkeiten bewußt ist und die sich somit beschränkt auf die begrifflich erfaßbare und verstandesmäßiger Untersuchung zugängliche äußere Erscheinungswelt des musikalischen Kunstwerkes und seiner Geschichte. Solch weise Beschränkung erwächst allerdings erst aus einem tiefen Wissen um das unantastbare Wesen der Musik, aus dem Künstler muß der Gelehrte erwachsen. Ein hervorragendes Beispiel solch gelehrten Künstlertums und künstlerischen Gelehrtentums, vor dem alle billigen Vorwürfe, die seiner »amusischen« Disziplin sonst gemacht werden mögen, verstummen müssen, bietet uns *Adolf Sandberger*, der, nunmehr sechzigjährig, seit 25 Jahren als Ordinarius der Musikwissenschaft an der Münchener Universität wirkt.

Seit Generationen hatten sich in Sandbergers Familie künstlerische und wissenschaftliche Veranlagungen und Betätigungen verbündet und ergänzt. Das geistige Erbe seiner Väter kam in ihm zu vollendetem Ausgleich, und eine glückliche Jugend im Würzburger Professorenhaus des Vaters, getragen von der Tradition und Kultur der Familie, tat das Ihre dazu, dem Charakter des Heranwachsenden ihren Stempel und damit den einer fest umrissenen Persönlichkeit aufzudrücken. In seiner musikalischen Ausbildung nimmt naturgemäß zunächst die Praxis eine dominierende Stellung ein. Den Grund legte Meyer-Olbersleben in Würzburg, die Meisterschaft des Komponisten dankt Sandberger der Unterweisung durch Rheinberger. Die Universitätsstudien bei Spitta beschloß er mit einer Dissertation über »Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius«. Dieses fast zeitgenössische Thema paßt nicht mehr so ganz in das spätere Lebenswerk des Gelehrten. Die entschiedene Wendung, die dann erfolgt, ist bezeichnend für Sandbergers Auffassung von den Zielen und Möglichkeiten der Musikwissenschaft, die dort keine Statt hat, wo noch der Streit der Tagesmeinungen die Objektivität des Blickes trübt und absolute Sachlichkeit ausschließt. Nachdem Sandberger nun einige Jahre auf Reisen der Erweiterung seines fachlichen Wissens gelebt hatte, führte ihn eine zunächst vorübergehende Tätigkeit an der Münchener Staatsbibliothek an den Scheideweg. Auf der einen Seite lockte die Praxis des Kapellmeisters — einen Vertrag mit Zürich hatte man in der Tasche —, auf der anderen Seite winkten die ungehobenen Schätze in der Musikabteilung der Münchener Bibliothek und führten das Forscher- und Gelehrtenblut nicht weniger wie den schönheitsuchenden Künstler in Versuchung. Ob Sandberger die Wahl, die ihn auf die Dirigentenlaufbahn verzichten ließ, heute noch gut heißt? Ich glaube ja, denn sie ist durchaus in seinem Charakter bedingt. Er ist eine jener stillen, bescheidenen Künstlernaturen, denen Schaffen und Schöpfen im Blute liegt, die aber zu sehr in dieser ihrer Arbeit aufgehen, um noch viel Energie für den äußeren Betrieb übrig zu haben, geschweige denn, daß sie jene Brutalität und »Fixigkeit« aufzubringen vermöchten, die das Leben beim Theater nun einmal verlangt. Sandberger hat sicher instinktiv damals, als er vor der »Welt sich

ohne Haß verschloß«, den seiner Natur gemäßen Weg eingeschlagen und damit in jungen Jahren schon reifste Lebensweisheit bewährt. Er ist deshalb kein Weltflüchtling oder Sonderling geworden. Über dem Getriebe stehend, hatte und hat er immer engen Kontakt mit den aktuellen Geschehnissen des Musiklebens und konnte so aus seiner objektiven Zurückgezogenheit heraus vielleicht weit mehr Gutes wirken, als es ihm möglich gewesen wäre, wenn er, der so gar kein Betriebs- und Reklamemensch ist, sich den Stürmen der Praxis direkt ausgesetzt hätte. Doch auch von diesem stillen Wirken ahnen wir mehr, als wir wissen, Sandbergers vornehme Bescheidenheit macht auch davon kein Rühmens.

Welch ein doppeltes Lebenswerk hat der Künstler und der Gelehrte in pflichtbewußtem, von Begeisterung getriebenem Fleiß bis heute schon erarbeitet und geschaffen! Auch hier hat Sandberger vielleicht sogar allzu bescheiden sich von der breiteren Öffentlichkeit zurückgehalten. Er könnte heute, und zwar verdientermaßen, als Komponist einen weit bekannteren Namen haben, als dies tatsächlich der Fall ist, hätte er sich mehr »in Szene gesetzt«, und als Gelehrter könnte er mindestens so »populär« sein wie so mancher seiner Fachgenossen. Auch er hätte eine ganze Bibliothek von Werken veröffentlichen können, hätte er es nicht vorgezogen, die Ergebnisse seiner Forschungen in konzentriertester Form in streng wissenschaftlichen Publikationen niederzulegen. Was da an tatsächlichem Material geprüft, erhärtet und nun mit mathematischer Sicherheit endgültig formuliert wurde, ist ganz ungeheuer. So mancher schreibt wohl mit leichter Hand ein ganzes Buch in der gleichen Zeit, in der bei Sandberger eine Seite reifte. Allerdings steht dann auf solch einer Seite mehr als in solch einem Buch. Sandberger hat es sich in seiner wissenschaftlichen Arbeit nie auch nur ein ganz klein wenig leicht gemacht. Wer ihn zum erstenmal in seinen Vorlesungen hörte, der mochte wohl manchmal geradezu betroffen sein von der bis ins Kleinste und scheinbar Nebensächlichste gehenden philologischen Akribie und Strenge, die auch dem Schüler die Arbeit nicht leicht macht, ihm dafür aber um so wertvolleren echten Besitz sichert. Dann aber zeigte sich dem tiefer eindringenden Blick hinter jener trockenen Sachlichkeit die glühende Liebe zur Kunst, die da sich am höchsten bewährte, wo sie sich zunächst verbarg, in harter Arbeit sich erprobte, Genüge findend in phrasenlosem Dienst an der Sache. In diesem Geist, der jeder Prüfung standhält und der Praxis unbezahlbare Werte liefert, erstand die große Ausgabe der Werke Orlando di Lassos und die monumentale Reihe der »Denkmäler der Tonkunst in Bayern«, Arbeiten, die auch so manche Entdeckerfreude mit sich brachten, wie z. B. die Ausgrabung der Werke dall'Abacos, auf die man den Kammermusikbeflissenen auch heute noch nachdrücklich verweisen möchte, Arbeiten aber auch, die einen Fundus von Wissen und Können über das engere Fachgebiet hinaus, z. B. auf dem Gebiete der Philologie, wenn es sich um Textforschungen handelt, erfordern und

voraussetzen, dessen man eingedenk sein muß, um Sandbergers Forscherverdienste nur einigermaßen würdigen zu können. Den großen Publikationen schließen sich die »Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso« an, ferner eine Anzahl an Umfang kleinerer Studien in Jahrbüchern und Zeitschriften, alle in jener für Sandberger so charakteristischen meisterlichen Konzentration und Konzision. Dankenswerterweise hat der Meister sich nun endlich entschlossen, diese Arbeiten und die wesentlichsten Teile seiner Vorlesungen gesammelt herauszugeben. Bisher liegen zwei Bände dieser »Ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte« vor. Der erste enthält unter anderem Studien über Lasso, zur »älteren italienischen Klaviermusik«, zur »Geschichte der Oper in Nürnberg« und die berühmte und epochemachende Arbeit »Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts«. Der zweite Band ist den »Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethoven-Literatur« gewidmet.*) Ein dritter Band mit Studien zur Geschichte der Oper ist in Aussicht gestellt.

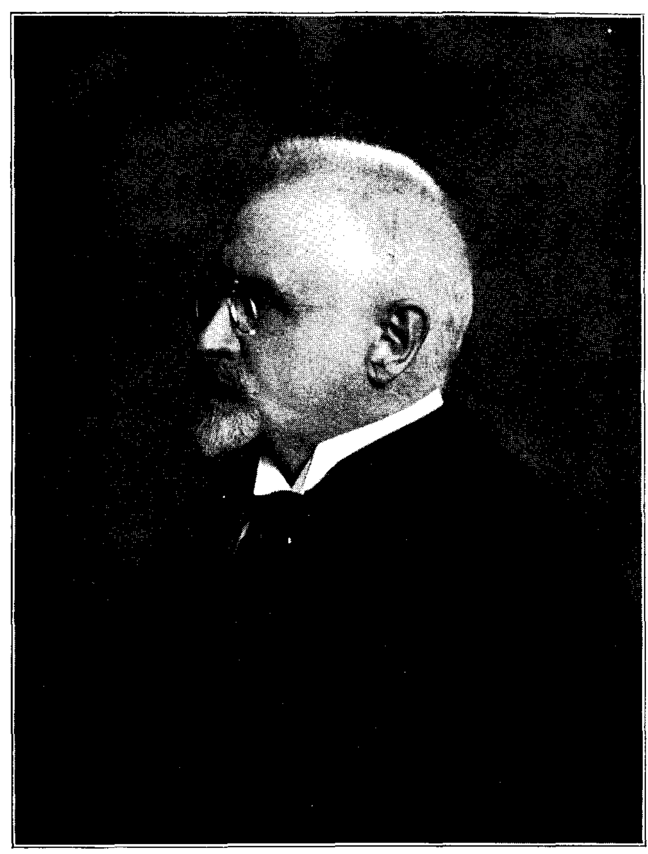
Über der wissenschaftlichen Tätigkeit hat aber die Notenfeder nie geruht, der angeborene Drang zu schöpferischem Künstlertum ist in Sandberger bis heute lebendig geblieben. Wer in der Öffentlichkeit wirkt, der wird leicht und schnell »abgestempelt«. Darunter hat auch er zu leiden gehabt; er gilt als Musikhistoriker, der schaffende Künstler wird darüber vergessen. Und doch ist Sandbergers Wesen nur aus dieser Zweieinigkeit richtig zu verstehen. Er ist beides ganz und echt, und seinen Kompositionen ist sicher nichts von didaktischer Gelehrsamkeit oder historisierender Theorie anzumerken. Wo sich Einflüsse der Beschäftigung mit alter Musik zeigen, wie in der Behandlung der Singstimmen oder im ganzen Duktus des Minneliedes in der Oper »Ludwig der Springer«, dann etwa auch in der an der alten Kammersonate geschulten Schreibweise seiner Quartette oder in der Behandlung kontrapunktischer und thematischer Durcharbeitung, wo sich also solche Einflüsse zeigen, da sind sie durchaus positiv zu werten im Sinne eines höchstentwickelten feinen Stilempfindens. Organisch wächst das alles aus dem gegebenen Stoff und Vorwurf heraus und vereinigt sich mit dem Kolorit der »neudeutschen Schule«, in der Sandbergers Tonsprache verankert ist, zu einem Gesamtbild von starker persönlicher Eindringlichkeit, das in Sandberger eine kräftige Musikernatur erkennen läßt, deren Melodienreichtum in seiner ungekünstelten Naivität (im Schillerschen Sinne!) etwas erfrischend »Musikantisches« an sich hat. Als Komponist sinfonischer Dichtungen hat Sandberger früh schon und ähnlich wie Richard Strauß den Weg von der rein programmatischen zur typisierenden absoluten Form gefunden. Man denke an seine »Viola«, den sinfonischen Prolog »Riccio«, auch an die prächtige »Schauspiel-Ouvertüre« und schließlich an das jüngst in München uraufgeführte Vorspiel zu der einaktigen Oper »Der Tod des Kaisers«, die als Ganzes

*) Erschienen im Drei Masken Verlag, München 1921 und 1924.

der letzten Ausarbeitung harrt und das den Sechzigjährigen in der unverminderten Frische seiner Schaffenskraft zeigt. Wir erinnern nur noch an Sandbergers Lieder, seine Violinsonate, die Triosonate und das Klaviertrio mit dem Wunsche, daß solche Erinnerung genügen möge, das Interesse, das diese Werke verdienen, erneut auf sie zu lenken.
In seiner langen Lehrtätigkeit hat Sandberger Generationen von Schülern herangebildet, deren Dankbarkeit und Verehrung ihm sicher sein kann. So sieht er sich heute als Vater einer »Schule«, die mit Stolz seinen Namen trägt und der manche Persönlichkeit von internationalem Rufe angehört, sowohl auf dem Gebiet der Musikwissenschaft wie auf dem der musikalischen Praxis. Und so spiegelt sich in den Schülern der Charakter des großen Lehrers wider, der Kunst und Wissenschaft mit einendem Bande umschließt.

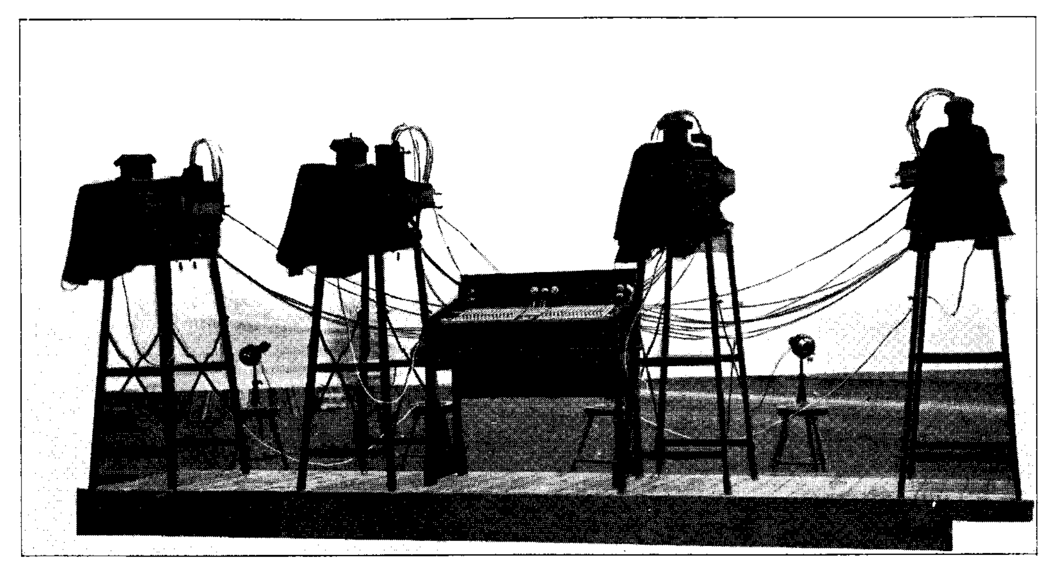
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die *Cherubini-Biographie* Ludwig Schemanns, die Frucht einer fast fünfzigjährigen eindringlichen Beschäftigung mit dem Leben und Schaffen des italienischen Meisters, bietet unter ihren Beilagen eine Reihe seltenster Stücke, so den einzigen Brief Beethovens, richtiger den Entwurf zu einem Brief an Cherubini, dessen Inhalt tiefste Verehrung ausdrückt. Als Beigabe zu dem Bruchstück aus Schemanns grundlegendem Werk legen wir neben einem Jugendbildnis Cherubinis, das von Rossini aufgefunden ward, die *Faksimiles* von zwei Kompositionen vor, der »Romance de Berquin« und einer Seite aus der »Prière à Bacchus«. — Die übrigen Porträts in vorliegendem Heft und das Farblichtklavier verweisen auf die Textbeiträge.



Friedr. Müller, München, phot.

Adolf Sandberger



Farblichtklavier
konstruiert von Alexander László

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (2. April 1925). — »Bestimmungen über den Privatunterricht in der Musik.« — (15. April 1925). — »Zum 80. Geburtstage von Richard Wagners ›Tannhäuser‹« von *Dr. H. L.*

BERLINER TAGEBLATT (29. März 1925). — »Für Bayreuth — gegen Siegfried Wagner« von *Joseph Chapiro.* — (2. April 1925). — »Das musikalische Spanien« von *Maximo José Kahn.* — (19. April 1925). — »Aus dem Nachlaß Busonis. Heimkehr aus Amerika.« Reiseaufzeichnungen des Meisters an Bord des »Blücher«.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (20. März 1925, Berlin). — »Brio Barbaro« von *Herbert Johannes Gigler.* — (25. März 1925). — »Der musikalische Intellektualismus« von *Oskar Fleischer.* — (7. April 1925). — »Ein Frankfurter Szenar zu Glucks ›Don Juan‹« von *Otto Bacher.*

DORTMUNDER ZEITUNG (7. April 1925). — »Wagners Regenerationslehre« von *Theo Schäfer.*

DIE ZEIT (22. März 1925, Berlin). — »Alexander Borodin« von *Kurt v. Wolfurt.* — (24. März 1925). — »Der deutsche Männerchorgesang« von *Ernst Schlicht.* — (5. April 1925). — »Zur Lage des deutschen Operntheaters« von *Hans Teßmer.* — (19. April 1925). — »Bruckners Stellung in unserer Zeit« von *Kurt v. Wolfurt.*

GERMANIA (5. April 1925, Berlin). — »Die Blütezeit des kirchlichen a cappella-Gesanges« von *Wilhelm Schosland.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (Stadtanzeiger, 22. März 1925). — »Farblichtmusik« von *Otto A. Graef.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (9. April 1925). — »Südliche Musik« von *Walter Dahms.* — »Ein Professor, ›humoris causa‹«, zu Heinrich Grünfelds 70. Geburtstage von *W. Ahrens.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (5. April 1925). — »Haydn und Hasse« von *Ludwig Landshoff.* — (19. April 1925). — »Dem Gedächtnis Heinrich Vogels« von *L. R.*

NEUE FREIE PRESSE (3. August 1925, Wien). — »Amalie Materna, die Sängerin« von *Leopold Materna.* — (5. April 1925). — »Jean de Reszke als Sänger«, persönliche Erinnerungen von *Alfred Fischhof.* — (19. April 1925). — »Erinnerungen an Felix Mendelssohn.« Aus alten Familienbriefen. Von *Albrecht Mendelssohn-Bartholdy.*

NEUE PREUSSISCHE KREUZ-ZEITUNG (11. April 1925, Berlin). — »Italien und die moderne deutsche Musik« von *Walter Dahms.*

NEUES WIENER JOURNAL (22. März 1925). — »Eine neuer Beethoven-Fund« Ein Brief an Nanette Streicher. Von *R. S.* — (9. April 1925). — »Ein unbekannter Freundesbrief Anton Bruckners« veröffentlicht von *Karl Wendl.* — (12. April 1925). — »Virtuosen« von *Elsa Bienenfeld.*

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (9. April 1925, Königsberg). — »Ostpreußische Komponisten der Gegenwart« von *Herbert Altmann.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (4. April 1925). — »Musikalisches über Künstler und Publikum« von *K. Beringer.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (10. April 1925, Berlin). — »Joh. Seb. Bachs Passionen« von *Walter Lott.*

VOSSISCHE ZEITUNG (21. März 1925, Berlin). — »Bach im Wandel der Zeiten« von *Walther Hirschberg.* — (28. März 1925). — »Musikwissenschaft und Praxis« von *Hermann Abert.* — (4. April 1925). — »Bleibt das Konzert?« von *Heinz Jolles.* — »Der Geigenvirtuose als Gitarrespieler«, aus Paganinis Nachlaß von *Max Schulz.* — (8. April 1925). — »Zandonai und die italienische Oper« von *Adolf Weißmann.* — (10. April 1925). — »Die Sphärenmusik« von *Oskar Fleischer.* — (17. April 1925). — »Das musikfreudige Kind« von *K. Schürzmann.* — (18. April 1925). — »Die Tonwelt im Reiche Mahatma Gandhis« von *Curt Sachs.* — »Heinrich Grünfeld« von *Apajune.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 13—17 (März—April 1925, Berlin). — »Licht und Ton« von *Emil Petschnig.* — »Die ›Stunde der deutschen Musik‹« von *Hans Joachim Moser.* — »Die Mechanisierung der Musik« von *Heinz Pringsheim.* — »Das Operntextbuch« von *Hans Fischer.* — »Paul Bekkers ›Naturreiche des Klanges‹« von *Hans Joachim Moser.* — »Über

Wert und Bedeutung des harmonischen Dualismus« von *Karl Pottgießer.* — »Musik und Raum« von *C. Rave.* — »Hugo Wolf in Salzburg« von *Hermann Ulbrich.* — »Zeitprobleme« von *Roderich v. Mojsisovics.*

DAS WERK V/1 (April 1925, Düsseldorf). — »Johann Sebastian Bachs Passionsmusik« von *Carl Heinzen.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 399—401 (20. März, April 1925, Berlin). — »Für die Kadenz — gegen die Kadenz im Konzertsaal« von *Rudolf Hartmann.* — »Die volkserzieherische Bedeutung der Musik und des Musikunterrichts« von *Gustav Hellwig.* — »Die Tonbildung auf dem Klavier« von *Gustav Ernest.*

DIE MUSIKANTENGILDE III/3 (April 1925, Berlin). — »Musik — Volk — Jugend« von *Fritz Jöde.* — »Anton Bruckner« von *Martin Schlensog:*

»Ohne jeden Widerstand findet Bruckner eine neue Jugend, die nach Blut und geistiger Bestimmung und also glaubensfähig (ohne die Nötigung der Prüfung durch einen seelenlosen Verstand) gegen das Unrecht der herrschenden Zeit steht und durch neue gültige Wertung und Ordnung des Menschen und der menschlichen Dinge die Bausteine liefert zu einem Bau, dessen Idee schon jetzt Wirklichkeit ist denen, die männliche Humanität und heldischen Geist zu leben vermögen, denen, die den Gott nicht erst nach dem Tode des Leibes erwarten.«

— »Wort und Melodie« von *Ekkehard Pfannenstiel.*

DIE MUSIKWELT V/4 (April 1925, Hamburg). — »Ideologische Glossen zur neuen Musik« von *Willi Hille.* — »Vom Sinn und Recht der Kritik« von *F. Printz.* — »Ein vergessener Bruckner-Brief« mitgeteilt von *Karl Grunsky.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/1 und 2 (April 1925, Dortmund). — »Lebendiges Volkslied« von *Karl Storck.* — »Wanderungen und Wandlungen deutscher Volkslieder« von *Paul Mies.* — »Der polyphone Liedsatz im Schulmusikunterricht« von *Karl Schulz.* — »Das geistliche Volkslied und das Kirchenlied« von *Karl Storck.* — »Die Lübische Singeschule« von *Hermann Fey.*

MELOS IV/9 (April 1925, Berlin). — »Die Musik in Rußland seit 1914« von *Leonid Ssabanejeff.* — »Die Zukunft der russischen Musik« von *Igor Gljeboff*:

»Wird die künftige Ära der russischen Musik sich gänzlich auf das Volksliedschaffen stützen, wie es die Komponisten aus den gutbürgerlichen und adeligen Kreisen einst taten? Ich glaube — nein, weil es nicht zu vergessen ist, daß für die Vorrevolutionsschicht der gebildeten Zuhörer und auch für die Musiker selbst das Volkslied eine ästhetische Anlockung, ein Mittel für schmackhafte Stilisierungen oder zur Erfrischung des thematischen Materials war; für Komponisten aber und Zuhörer, welche aus den Kreisen hervorgegangen sind, für die das Volkslied eine alltägliche Erscheinung ist, wird auch das Verhältnis zu ihm ein anderes sein wie zu einem organisch-unvermeidlichen, aber nicht spezifisch zu unterstreichenden Faktor. Schon jetzt ist es bemerkbar, daß die Bundesgebiete und nationalen Minderheiten der U. S. S. R., die zum erstenmal die Rechte zur nationalen Selbstbestimmung erhalten haben, mehr darauf bedacht sind, die National- und Volksmusik zu erhalten und zu pflegen, als das in Zentral- (Groß-) Rußland, welches ein ähnliches Stadium bürgerlichen musikalischen Volkstums hinter sich hat, der Fall ist.

So sind die nächsten Aussichten für die Zukunft.«

— »Musikwissenschaft und Musikbildung in Sowjet-Rußland« von *Eugen M. Braudo.* — »Andrei Paschtschenko« von *N. Malkoff.*

MUSICA SACRA LV/4 (April 1925, Regensburg). — »Harmonie und Kontrapunkt« von *Th. W. Werner.* — »Über kirchenmusikalischen Stil« von *Erhard Drinkwelder.* — »Vereinfachung und Nutzbarmachung der Gesangsproben« von *W. Widmann.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VII/4 (April 1925, Wien). — Sonderheft »Jazz«. »Der Jazz als Form und Inhalt« von *Alexander Jemnitz.* — »Der Jazz als Ausgangspunkt« von *Louis Gruenberg*:

»Und ich bin jetzt zu der Überzeugung gekommen, daß das wichtigste Element in der heutigen Musik Amerikas der sogenannte ›Jazz‹ ist. Mein Schluß beruht auf der Tatsache, daß er das einzige Element ist, das ursprünglichen Impulsen entstammt, unentwickelt ist und unserer Bearbeitung harrt. Kein anderes Material, das uns zur Verfügung steht, bietet uns das. Nicht weil der Jazz vom Neger stammt, ist er uns wichtig, sondern weil der Jazz heute eine gewisse Vitalität und Frische zeigt, die dem Amerikaner besonders gut liegt. Ganz

Europa erkennt uns diese charakteristische Eigenschaft zu, nicht bloß wir selbst. Ich bin überzeugt, daß die Kunst von heute sehr einer Aufmischung durch die Elemente des Jazz bedarf, als da sind: Jugendfrische, Ursprünglichkeit, Lebenskraft und physische Genußfreudigkeit.«

— »Die Entwicklung der Jazz-Band und die nordamerikanische Negermusik« von *Darius Milhaud.* — »Jazz« von *César Saerchinger.* — »Jazz« von *Percy Aldrige Grainger.*

MUSIKBOTE I/5 (April 1925, Wien). — »Österreichische Liederkomponisten« von *R. Gund.* — »Das ›Neue‹ und die ›Zeitgenossen‹« von *Othmar Wetchy.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVII/3 (Februar-März 1925, Berlin). — »Peter Cornelius« von *Justus Hermann Wetzel.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XV/4 (April 1925, Wien). — »Die praktische Ausführung alter Musik« von *Alexander Wunderer.* — »Über Applaus« von *Felix Weingartner.* — »Das musikalische Sehen« von *Hans Laker.* — »Die große Terz als Kern der musikalischen Zusammenklänge« von *Heinz Quint.*

NEUE MUSIKZEITUNG XLVI/13 und 14 (April 1925, Stuttgart). — »Cherubinis ›Medea‹« von *Heinrich Strobel.* — »Ferdinand Kauer« von *Theodor Haas.* — »Zur metrisch-rhythmischen Grundgestalt unserer Choralmelodien« von *Reinhold Zimmermann.* — »Die Oper vor 100 Jahren« von *Hans Joachim Flechtner.* — »Versuch einer allgemeinen philosophischen Betrachtung über die natürlichen und über die kulturellen Zusammenhänge musikalischer Kunstwerke« von *Lotte Kallenbach-Greller.* — »Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts« von *Paul Nette.* — »Max Reger über Orgel, Orgelkomposition und -spiel« von *Gustav Beckmann.* — »Gustav Mahler in seinen Briefen« von *Karl Holl.*

RHEINISCHE MUSIKBLÄTTER II/3 und 4 (März, April 1925, Barmen). — »Jakob Salentin von Zuccalmaglio und die musikalische Akademie zu Schlebusch und Burscheid« von *Adolf Siewert.* — »Was nützt der Rundfunk dem Künstler?« von *Rudolf Cahn-Speyer.* — »Musikalische Schicksalsgemeinschaft« von *Walter Berten.* — »Beethoven als Ästhetiker« von *Ernst Bücken.* — »Musikunterricht im alten Köln« von *H. Nelsbach.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/11—16 (März-April 1925, Köln). — »Westdeutsche Musikstädte und Dirigenten« von *Gerhard Tischer.* — »E. Mattiesen: Lieder und Balladen« von *Ernst Cremer.* — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 12—15 (März-April 1925, Berlin). — »Ein Stück der heiligen Tradition« von *Rudolf Hartmann.* — »Die künstlerisch-wissenschaftliche Ausbildung zum Berufsmusiker« von *Otto Reuter.* — »Tonalität und Atonalität« von *Ferdinand Scherber.* — »Allgemeines zum Problem der Tonvorstellung« von *Karl Westermeyer.* — »Johann Seb. Bach im Wandel der Zeiten« von *Walter Hirschberg.* — »Die neue Musik« von *Paul Ertel.* — »Die Musik zum Film« von *Karl Bloetz.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/3 und 4 (März-April 1925, Nürnberg). — »Die Zukunft der Volksmusikkultur und die Lehrerbildungsreform« von *W. Schaun.* — »Zum 200. Todestag Joh. Phil. Kriegers« von *Rudolf Wagner.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrg. Heft 4 (April 1925, Leipzig). — »Zur Taktstrichfrage« von *Martin Frey.* — »Einiges von der seelischen Zählzeit, von unnötigen Taktstrichen und anderen rhythmischen Dingen« von *Alfred Heuß.* — »Die Pause« von *Justus Hermann Wetzel.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/7 (April 1925, München). — »Zur Notre-Dame-Rhythmik« von *Jacques Handschin.* — »Die musikdramatischen Werke des Würzburgischen Hofkapellmeisters Georg Franz Waßmuth« von *Oskar Kaul.* — »Betrachtungen über Beethovens Eroikaskizzen« von *Alfred Lorenz.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 11 und 12 (März, April 1925, Zürich). — »Vom musikalischen und literarischen Aufführungsrecht« von *C. Vogeler.*

DER AUFTAKT V/3 (März 1925, Prag). — »Mussorgskijs Liedersammlung ›Jahre der Jugend‹« von *Oscar v. Riesemann.* — »Ein neuer Goethe-Fund« von *Rudolf Schade.* Ein interessanter Beitrag, der neues Licht auf Goethes Verhältnis zur Musik wirft. — »Zum Kapitel ›Beethoven und Prag‹« von *Max Unger.* — »Moderne ungarische Musik« von *Lad. Pollatsek.*

THE MUSICAL QUARTERLY XI/2 (April 1925. Neuyork). — »Radio in England« von *Ursula Greville*. Die in England für Radioverbreitung gegründete Gesellschaft hat an Abonnements im ersten Jahr 200000 Pfund Sterling eingenommen, im zweiten bereits das doppelte und entwickelt sich seitdem ständig. Von vornherein hat sie das Senden als einen integrierenden Teil des Copyright's angesehen und Honorare bezahlt. Allerdings ist auch in England die Frage noch nicht geklärt, ob das Senden als öffentliche Vorstellung oder als mechanische Reproduktion anzusehen ist. Der Umstand, daß durch das Radio Reklame für den Komponisten gemacht wird, wird durch eine geringe Festsetzung der Gebühren ausgeglichen, niemals jedoch ist daraus ein Grund zur Nichtzahlung entstanden. Für ein Lied oder ein einzelnes Musikstück von nicht mehr als acht Minuten Dauer werden 3 bis 6 Schilling bezahlt, für jede Sendstation, die es wiederholt, 1 Schilling extra. Für die Oper ist der Preis etwa 2 Pfund Sterling 2 Schilling je Akt. Verfasserin hofft, daß ernste Komponisten in Zukunft durch das Radio in die Lage versetzt werden, von ihren Idealen zu leben. (? Die Red.) Sie behauptet nämlich, das Radio sei der größte Feind der schlechten Musik. (? Die Red.) — »Felipe Pedrell« von *Edgar Istel*. »Der spanische Wagner«, wie man ihn in seinem Vaterlande genannt hat, erfährt hier noch bei seinen Lebzeiten geschriebene eingehende Würdigung aus der berufenen Feder Eines, der längere Zeit in persönlichem Verkehr mit ihm stand. Istel stellt ihn in Parallele zu Rimskij-Korssakoff, mit dem er die tiefe Kenntnis der nationalen Volksmusik als Basis seiner Werke gemeinsam hat. Besondere Würdigung finden seine bedeutenden musikwissenschaftlichen Arbeiten. — »Musik und Teufelsanbetung« von *Harvey B. Gaul*. Handelt von der bei schwarzen Messen und Hexensabbaten im Mittelalter verübten Musik. — »Der Einfluß der Musik auf die Weltgeschichte« von *Frederick H. Martens*. Der individuelle musikalische Einfluß als ein Faktor im Leben von Königen und Herrschern hat mehr oder weniger auch direkten Einfluß auf die Geschicke von Ländern und Völkern ausgeübt. Verfasser untersucht diese These von den prähistorischen Zeiten an bis zum Beginn des Christentums. (Die mesopotamischen Reiche. — Die Kriegsmusik der Assyrer. — Ägypten. — Das »Jazz«-Königtum Kreta. — Die semitischen Völker. — China. — Indien. — Meder und Perser. — Hellas. — Spartanische Kriegsmusik. — Das Zeitalter Alexanders. — Die römischen Eroberer. — Der Niedergang des römischen Weltreiches. — Das Christentum.) — »Ein Jahrzehnt englischer Liedkomposition (1914—1924)« von *Herbert Antcliffe*. — »Meine musikalische Karriere und meine Gedanken über Kirchenmusik« von *A. Kastalskij*. Geboren am 16. November 1856 in Moskau, jetzt Direktor der Synodalschule daselbst, Komponist zahlreicher geistlicher Werke, sein größtes das »Requiem für die gefallenen Helden der alliierten Armeen«; es besteht aus zwölf Teilen, gleichmäßig gewidmet den Griechisch-Orthodoxen, den Römisch-Katholischen und den Anhängern der englischen Hochkirche. Die Themen beruhen auf der Musik dieser Gemeinden. — »Einige Betrachtungen über musikalische Schönheit und deren Wirkung auf Kinder« von *Willi Earhart*. — »Mussorgskij und moderne Musik« von *Alfred I. Swan*. Im Gegensatz zu Ernest Newman weist der Verfasser Mussorgskijs Einfluß auf die moderne Musik (besonders auf Debussy) nach. — »Internationalismus in der Musik« von *Guido Adler*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 986 (April 1925, London). — »Holsts ›Zum wilden Schweinskopf‹« von *H. W. Grace*. Nach kurzer Charakterisierung der bekannten Falstaff-Opern gibt Verfasser eine ausführliche Analyse dieses neuesten einaktigen Werkes, das sich eng an Shakespeares Heinrich IV. anschließt und alte englische Melodien und Volksweisen benutzt; nicht weniger als 38 Volksweisen und Tänze sind verwertet und ausdrücklich nachgewiesen. — »Thome Luis de Viktoria« von *J. B. Trend*. Dieser im Jahre 1540 geborene spanische Komponist fand in Henry Collet seinen Biographen und in Pedrell seinen Propheten. — »Jon Danyel« von *Philip Heseltine*. Über diesen altenglischen Komponisten, wahrscheinlich ein jüngerer Bruder des Dichters Samuel Danyel, dessen Gedichte er vertonte, weiß man sehr wenig, nicht einmal sein Geburtsjahr. Im Jahre 1604 wurde er in Oxford Bakkalaureus, 1606 veröffentlichte er das einzige von ihm erhaltene Werk: 18 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung verschiedener Instrumente. — »Die Tyrannei der Zuhörer« von *William Wallace*. — »Einige Liederbeispiele aus dem 17. Jahrhundert« von *Jeffrey Mark*. — »Zwei unveröffentlichte Beethoven-Briefe« von *Jean Chantavoine*. In der Autographensammlung Pauline Viardots fand der Verfasser die nachstehenden Briefe, die selbst in den vollständigsten Ausgaben der Briefe des Meisters nicht enthalten sind. Der erste lautet:

»Es dürften bis morgen abend wohl sicher noch die 2 overturen folgen, und so wird ihnen geholfen, jedoch mit der äussersten Anstrengung. Schreiben sie mir gefälligst, dass man in Graz sicher *alles erwartete erhalte*, jedoch muss man sich im voraus gefasst machen zur Probe, da die sachen mit dem postwagen zwar nicht zu spät aber auch nur eben zur rechten zeit ankom̄en werden. — BEETHOVEN.«

Auf der Rückseite steht der Vermerk: »Dieses Billett war an mich geschrieben — *Rettich*: und ich erhielt den 23. März.« (Er handelt von dem Konzert, das von den Ursulinerinnen 1812 in Graz gegeben wurde.) Der zweite Brief lautet:

Wien, am *22en April* 1826

WERTHER FREUND, — Eben erhalte ich Ihren Brief vom 13ten April. Ich beantworte ihn eben so schnell, damit bald die Lücke, die in unserem Verkehr entstanden ist, wieder ausgefüllt werde; und melde Ihnen, dass in 14 Tagen, höchstens 3 Wochen, wieder ein neues Quartett vollendet seyn wird. Den Betrag von 80 ✝ bitte ich Sie, unverzüglich in K. K. Dukaten in Gold, anzuweisen. Machen Sie aber jetzt keinen Aufenthalt denn von allen Seiten ist jetzt Nachfrage nach Quartetten, und es scheint wirklich, dass unser Zeitalter vorrückt. Ich erfuhr aus ihrem Schreiben, dass Sie meine Schrift missdeutet haben, denn nicht meinem Bruder, sondern Mathias Artaria habe ich das Quartett gegeben; mein Bruder aber war ebenfalls bei Biedermann. Sie sehen also wohl, dass rücksichtlich *dieses* Quartetts nichts mehr zu ändern ist. Die andern Quartetten und Quintetten anbelangend, die Sie zu haben wünschen, werde ich suchen, selbe baldmöglichst zu vollenden.
Für ihre freundschaftlichen Gesinnungen dank ich Ihnen herzlich: was die Reise nach London betrifft, so werde ich mich darüber bey nächster Gelegenheit erklären.
Ich bitte Sie, mit der Anweisung des Honorars zu eilen, u. mir zugleich den Ort anzuzeigen, wo ich dasselbe zu empfangen habe, gegen Ablieferung des neuen Quartetts.
Auch werde ich die Partitur des Quartetts in A moll dort abgeben; welches ich Ihnen schon längst geschickt hätte, wen̄ ich nur eine Nachricht von Ihnen erhalten hätte.
Ich wünsche Ihnen alles Gute u. Schöne, u. verharre stets mit Freundschaft u. Anhänglichkeit. — Ihr ergebenster, BEETHOVEN.

Auch ich als Schreiber dieses danke Ihnen herzlich, daß Sie mich meiner erinnert haben, u. wünsche, dass Sie Ihr Versprechen uns recht bald in Wien wieder zu besuchen, in Erfüllung bringen möchten. — KARL.

Monsieur Maurice Schlesinger,
Rue de Richelieu, 97—Paris.

Unmittelbar unter der Adresse steht die handschriftliche Notiz der Fa. Schlesinger: »1826 — Beethoven — Vienne. Répondu le 3. Mai«.

THE SACKBUT V/9 (April 1925, London). — »Frederick Stock« von *Ursula Greville.* — »Die Arena« von *Harry Farjeon.* Über öffentliche Kritik. — »Ostermusik« von *Antony Klyne.* — »Der Wert des Eklektizismus« von *Henry Cowell.* — »Das Jubiläum der Großen Oper in Paris« von *André Cœuroy.*

LA REVUE MUSICALE (Sondernummer, 1. April 1925, Paris). — *Maurice Ravel.* »Für Ravel« tritt *André Suarez* mit wärmsten Worten ein: »Von Ravel geht eine ganze Schule aus. Strawinskij und er sind die mehr oder minder zugegebenen Meister der jungen Musik: ohne es zu wissen, bekennen sich die Musiker, je nachdem sie dem einen oder anderen dieser übrigens so verschiedenen Führer folgen, zu ihrem Meister.« — Den Gedanken führt auch *Tristan Klingsor* in einem Artikel »Ravel und die Kunst seiner Zeit« weiter. — »Maurice Ravel oder die Ästhetik der Heuchelei« von *Roland Manuel.* »Wer seinen Traum beschreiben will, muß sehr wach sein«, dies der leitende Gedanke des Aufsatzes, der sich mit der Notwendigkeit von Ravels Intellektualismus beschäftigt. — »Der Orchesterstil Ravels« von *Emil Vuillermoz.* — »Die Harmonie« von *Alfredo Casella.* — »Die Klaviertechnik« von *Henri Gil-Marchex.* — »Die Melodien und das lyrische Werk« von *Arthur Hoerée.* — »Maurice Ravel und die literarischen Anregungen seiner Musik« von *René Chalupt.* — »Ravel im Spiegel der Literatur« von *André Cœuroy.* — »Raveliana.« Aussprüche und Anekdoten. — »Ravel und die zeitgenössische Kritik.«

MUSICA D'OGGI VII/3 (März 1925, Mailand). — »Rossini und das Leitmotiv« von *Giuseppe Radiciotti.* — »Gustav Mahler in seinen Briefen« von *H. R. Fleischmann.* — »Enrico Bossi« von *Giulio Bas.*

IL PIANOFORTE VI/3 und 4 (März, April 1925, Turin). — »Palestrina« von *Ottavio Tiby.* — »Spontini in Berlin« von *Giuseppe Radiciotti.* — »Enrico Bossi« von *Ettore Desderi.* — »Über Wagner-Kritik« von *Gastone Rossi Doria.* — »Die beiden ›Lucien‹« von *Arturo Pompeati.* — »Arthur Honegger« von *Henry Prunières.*

Ernst Viebig

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

RICHARD SPECHT: *Gustav Mahler.* (17. und 18. Auflage.) Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Über Mahlers »Zehnte« ist noch nie so viel Wertvolles und Aufschlußreiches gesagt worden als in der Nachschrift dieses seit langem als eines der besten geltenden Buches. Der Verfasser wehrt sich mit Recht kräftig gegen die Verdächtigungen, die im Laufe der Zeit über seine Stellung zu diesem ergreifenden Spätwerk laut geworden sind. Und nicht minder herzhaft zieht er gegen die Feinde Mahlers zu Felde, die nun ihr gutes Herz entdecken und über die Verletzung der Pietät zetern. Man kann es ihm nicht verübeln, daß er den viel verheerenderen »Parsifal-Raub« zur Parallele heranzieht. Besonderen Dank gebührt ihm dafür, daß er die Verdienste Frau Mahlers und Ernst Kreneks um die Veröffentlichung ins rechte Licht rückt. Doch kann man fast nur zwischen den Zeilen herauslesen, daß der Bescheidene selbst hierbei fruchtbare Anregungen gegeben hat. Die neue Mahler-Literatur wird gesichtet, die Mahler-Feste der letzten Jahre werden angeführt. Wenn hierbei auch keine neuen Ergebnisse zutage treten, so bleibt doch dieser Abschnitt zur harmonischen Rundung des Ganzen unerläßlich. Wie fein und wohltuend ist der Gefährtin Mahlers — der vorbildlichen Künstlergattin — gedacht, wie taktvoll das Bestreben, alle Verleumdungen gegen diese Ehe in die gebührenden Schranken zurückzuweisen. Und dann vor allem der Schlußabschnitt »Mahlers Gegenwart«! Mit gleicher Wärme kann nur einer sprechen, der selbst — wie der tote Meister — von dämonischer Macht und der Überfülle verstehender Liebe besessen ist: »Die Bruderstimme des zu höchstem Leid fähigen und dieses Leides würdigen Menschen ruft alle Leidenden und Sehnsuchtsvollen herbei; sie spricht aus diesen Tönen gewaltiger als aus allen anderen, die in dieser Zeit laut geworden sind.« *Carl Heinzen*

ERWIN KROLL: *Hans Pfitzner.* (Zeitgenössische Komponisten, Bd. 12.) Drei Masken Verlag, München 1924.

Ein reifes, starkes und fruchtbares Buch, weil es einem Musikus von Gottes Gnaden und einem Lebenden gilt, der uns in seiner einsamen Geistigkeit und seinem ethischen Ernst der Teuerste und Deutscheste scheint, weil es zum ersten Male sein Gesamtschaffen aus tiefdringender Kenntnis seines Wesens heraus in feinsinniger biographischer und musikalisch-ästhetischer Würdigung, in aufschlußreichen Analysen seiner lyrischen, chorischen und dramatischen Werke nach seiner ganzen Spannweite umkreist und durchleuchtet, weil es, mit einem warmen deutschen romantischen Herzen geschrieben, sich inbrünstig in die unfaßbaren und visionären Wunder dieser genial-unbewußten Musikphantasie und unendlichen Sehnsucht hineinbohrt und weil es Begeisterung weckt für die Größe und Seelentiefe christlich-germanischen Schöpfertums.

Gustav Struck

GIAN BUNDI: *Hans Huber. Die Persönlichkeit nach Briefen und Erinnerung.* Verlag: Helbing & Lichtenhahn, Basel 1925.

Es ist ein feines, stilles, von edler Zuneigung und schlichter Verehrung verklärtes Büchlein, das hier der Gleichgestimmte und Mitarbeiter dem toten Freunde und Weggenossen vieler Jahre widmet, den wir in seiner kernhaft-gesunden Art und feinsinnigen, kräftigen Nachromantik als den bedeutendsten neuzeitlichen Komponisten der deutschen Schweiz ansprechen dürfen und der sich scherzweise selbst einmal als Abkömmling aus den Rippen (Sc)huber(ts) bezeichnete. Es ist ein herzliches Denkmal der Liebe und Treue, denn nach Möglichkeit tritt der Herausgeber erzählend hinter den Meister bescheiden zurück und läßt ihn in den einzelnen Kapiteln seines Werdens als Menschen, Lehrer, Naturfreund und Schaffenden selbst aus seinen nachgelassenen Briefschätzen sprechen. *Gustav Struck*

MOZART-JAHRBUCH. Herausgegeben von *Hermann Abert.* 2. Jahrgang. Drei Masken Verlag, München 1924.

Das mit seinem ersten Jahrgang schon glänzend eingeführte Mozart-Jahrbuch scheint auch weiterhin berufen zu sein, eine dringende Aufgabe in der heutigen Mozart-Forschung zu erfüllen für alle Kleinarbeit, die zur tieferen Einsicht in die künstlerische und menschliche Persönlichkeit des Meisters noch zu leisten ist. Kennzeichnend für den heutigen Stand der Musikwissenschaft ist die Verdrängung des Rein-Biographischen durch stilkritische Interessen. Unter den durchweg hochwertigen Beiträgen ragt die geistvolle Arbeit von *Herbert Viecenz* »Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst mit besonderer Berück-

sichtigung Mozarts« bedeutsam hervor. *Fritz Jöde* untersucht Mozarts Thematik in seinen Klaviersonaten auf die Gesetze ihrer gegenseitigen Anpassung hin und vermittelt damit tiefere psychologische Erkenntnisse. *Rudolf Gerber* (»Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten«) stellt sich mehrfach in Gegensatz zu E. Kurth und dessen Theorie der auch im Harmonischen wirksamen Spannungskräfte. Der Harmoniker Mozart, mehr Romantiker als Klassiker, weist das »antinomische Verhältnis zwischen südlich-antikem und nordisch-germanischem Formempfinden« auf. Nach *Friedrich Blumes* Aufsatz über »Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts« stellen diese eine »freie Kombination von modernem Sinfonie- und altklassischem Konzertstil« dar. *Roland Tenschert* beschäftigt sich mit Mozarts Ouvertüren, *Cornelius Preiß* gibt einen Beitrag zur Geschichte des Ave verum-Manuskriptes. Bücherschau, Bibliographie und Zeitschriftenschau vervollständigen den Inhalt des Jahrbuchs in zweckdienlicher Weise. *Willi Kahl*

DER BÄR. *Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925.* Leipzig 1925.

Endlich ein Jahrbuch, das nicht ein Sammelsurium verschiedenster Stoffe, sondern ein in sich geschlossenes, einheitliches Werk darstellt. Daß das Werk ad majorem gloriam der Familie Breitkopf dient, verschlägt hierbei nichts. Denn diese hat sich so reiche künstlerische Verdienste erworben, daß eine innere Berechtigung zur Darstellung der vielfältigen Beziehungen dieses Hauses besteht. Zumal, wenn sich diese Betrachtungen auf Goethe beziehen. Den reichen Inhalt des vorliegenden Bandes im Rahmen einer Besprechung wiederzugeben, ist natürlich unmöglich. So seien aus dem überaus vornehm ausgestatteten, mit prächtigen Faksimiles und wertvollen Abbildungen geschmückten Bande einige besonders markante Beiträge erwähnt: Der Briefwechsel Goethes mit Christoph Gottlob und Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Goethe und die Breitkopfs auf der Bühne, Wilhelm Lütges Studie über die Glasharmonika (man sieht ein solches Instrument noch heute in der Instrumentensammlung, die in J. S. Bachs Geburtshaus in Eisenach untergebracht ist), besonders aber Arbeiten zweier Musikgelehrten, die in ihren Forschungen zu ganz entgegengesetzten Ergebnissen über das Thema Goethe und die Musik gekommen sind. Während Theodor Frimmel in seiner Studie »Goethe und Beethoven«, die gründlichste Quellenarbeit zeigt, zu ähnlich negativem Urteil über des Dichters Musikalität gelangt wie Hugo Holle in seiner anno 1914 erschienenen Studie »Goethes Lyrik« (Wunderhorn-Verlag), geht Alfred Heuß (»Neuzeitliche Lieder auf Gedichte Goethes«) dem Problem dadurch zu Leibe, daß er sich vollkommen auf die der damaligen Zeit und im besonderen Goethe eigenen Betrachtungsart der Musik als Kulturwert einstellt. Die Ergebnisse sind überraschende, denn durch Betonung der Notwendigkeit einer *Strophenmelodie* zu streng strophischen dichterischen Gebilden gewinnt Goethes, sonst als kleinlich aufgefaßter Betrachtungsstandpunkt zeitgenössischer Werke an Gewicht. Doch das muß man selbst lesen und sich selbst an der starken Geistigkeit und strengen Logik dieser Ausführungen erfreuen. *Robert Hernried*

ALMANACH DER DEUTSCHEN MUSIKBÜCHEREI AUF DAS JAHR 1924/25. Herausgegeben von *Gustav Bosse.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Der rasch allgemein gewordene Brauch künstlerisch interessierter Verleger, in jährlich erscheinenden Almanachs verschiedenste Materien durch Beiträge ihrer Mitarbeiter und Zitierung klassischer oder doch bekannter älterer Meister zu vereinen, ist an sich kein Beginnen, dem der ernst Denkende vorbehaltlos zustimmen kann. Denn es entsteht in der Regel dadurch kein eigentliches Buch, sondern eine Zeitschrift in Buchform. Gleichwohl wird mitunter recht Wertvolles geboten. So auch in Gustav Bosses neuem Almanach. Zuerst zu nennen ist hier Hugo Holles Veröffentlichung über die Einzeichnungen Max Regers in den Sinfonien von Johannes Brahms. Diese Instrumentationsänderungen sind oft hochbedeutsam, wenn auch hervorragende Dirigenten nicht nur mit der Originalinstrumentation Brahms' große Wirkungen erzielen, sondern auch — wie z. B. Furtwängler — aus der knorrigen Eigenart von Brahms' Orchestersatz die Leitgedanken für die Ausdeutung seiner Werke gewinnen. — Wertvoll auch die Studien namhafter zeitgenössischer Musikschriftsteller über die deutsche romantische Oper, hochinteressant ein von Georg Kinsky erstmalig veröffentlichter Brief Peter Cornelius', sehr amüsant Max Steinitzers heiter-ernste »Pfitzneriade«, ein liebenswürdig-indiskret in Knüttelversen geschriebenes »deutsches Epos«. Eine besondere Note hat der

Briefwechsel Arthur Seidls mit einem deutschen Arbeitsmann über Bruckner, und anregend wirken Paul Marsops Betrachtungen »Bühnennacht und Bühnenhaus« und Wilhelm Treichlingers Studie über das Problem der Raumschaffung auf dem Theater. Der Band, schön gedruckt und geschmackvoll gebunden, ist mit teilweise sehr ansprechenden Bildern Hans Wildermanns geschmückt.

Robert Hernried

WALTER HINZ: *Kritik der Musik. Die wahre Philosophie.* Verlag: Lipsius & Tischer, Kiel und Leipzig 1924.

Der Musiker und Musikfreund erwarte nichts von diesem Buch. »Die Reflexion des Wesens der Musik«, heißt es im Vorwort, »ist bekanntlich von keiner unbedeutenden Schwierigkeit, und wir sind notwendig gezwungen, uns auf das Allgemeinste, Umfassendste auf ihrem Gebiet zu beschränken, indem wir lediglich ihre ästhetische Wirkung zu betrachten suchen, die hier also auch, wo nicht allein das Wesen der Musik, sondern das der Welt und des Menschen, ja unser Selbst aufgeschlossen werden soll, unsere größte Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.« Diese reichlich einseitige Musikbetrachtung, die lediglich an die Namen Beethoven und Wagner anknüpft, gipfelt in der Einsicht, daß Musik »als eine geistige Wollust sich uns offenbart«, als eine »Metamorphose oder Apotheose des Generationstriebs«. Das eigentliche Ziel der Schrift deutet ihr Untertitel an. Es handelt sich um eine Schopenhauer-Paraphrase mit obligater Hinwendung zu asiatischen Idealen (S. 74) als Rettung aus unserer Kulturkrisis. *Willi Kahl*

MAX NADOLECZNY: *Untersuchungen über den Kunstgesang.* I. Atem- und Kehlkopfbewegungen. Mit 73 Abbildungen und 14 Tabellen. Verlag: Julius Springer, Berlin 1923.

Das Werk, das auf Grund eingehender physiologischer Analyse des künstlerischen Singens den ersten Teil eines »Versuches einer Phonetik des Kunstgesanges« darstellt, ist von einem Wissenschaftler für ein physiologisch vorgebildetes Publikum bestimmt. Es darf — deshalb oder trotzdem? — auch von seiten des Gesangsfachmannes begrüßt werden. Freilich werden diejenigen, die gewohnt sind, im Gesang und besonders im Gesangunterricht Physiologie und Phonetik reichlich im Munde zu führen, zweifellos diesem außerordentlich gründlichen und umfassenden Werke gegenüber einigermaßen verlegen dastehen. Denn diese Riesenzahl von Untersuchungen an ausgedehntestem Material mit überaus sorgfältiger Untersuchungsmethodik ist wohl geeignet, den Rahmen der in Gesangsfachkreisen üblichen schematisch und methodisch eingeschachtelten physiologischen »Erkenntnisse« zu sprengen. Was wird z. B. über Atemtechnik in diesem Zeichen heutzutage gesündigt! Gerade ein Werk wie das vorliegende ist am besten geeignet, die physiologisch-wissenschaftliche Dilettanterei im Gesangstudium ad absurdum zu führen. Denn hier kann der Gesangspraktiker unmittelbar einsehen lernen, welche ungeheuren Vorarbeiten geleistet werden müssen zu einer ernsthaften *wissenschaftlichen Begründung der Kunstlehre*, wie er sie so häufig und gerne in seinen Gesangslehrbüchern auf Grund »neuer« und »eigener« physiologischer Einsichten allgemeingültig verkünden möchte. Die klare Stellung, die der Verfasser des vorliegenden Werkes zu dieser brennenden Frage der Praxis einnimmt, läßt ihren Kern für den ernsten Gesangsfachmann besonders scharf ins Licht treten. Die ausdrücklichen Hinweise darauf, daß die Lehrweise beim Singen andere Wege zu gehen habe, daß die Unterrichtspraxis sich weit mehr psychologisch als physiologisch einstellen müsse, daß die Kenntnis der Einzelheiten der Bewegungsvorgänge beim Singen dem Schüler gar nichts nütze, sogar eher den Gesamtablauf der Bewegung hemme und störe usf., seien dem Verfasser besonders gedankt. Trotzdem ist das Ziel seiner Untersuchungen nicht etwa nur die Erforschung der phonischen Vorgänge beim Kunstgesange an sich, sondern ausdrücklich auch das Beisteuern zu einer wissenschaftlichen Fundamentierung der Kunstlehre. Psychologische Zusammenhänge werden den phonetischen Ergebnissen an die Seite gestellt; über aller Einzelforschung, die natürlich im Vordergrunde steht, wird doch der möglichst tiefe Einblick in den Ganzheitsverlauf des Prozesses beim Singen gesucht. Und in dem Sinne, wie sie hier erhoben wird, wird zweifellos die Forderung von jedem Praktiker unterschrieben werden, daß die Phonetik des Kunstgesanges mit der Zeit normativ werde für die Kunstlehre. Möchte doch inzwischen manchem analysierenden Gesangsfanatiker, der gar so gerne sich päpstlicher als der Papst gebärdet, zum mindesten die hier so einleuchtende Untrennbarkeit von Atem- und Kehlkopfbewegungen — der Satz: »zur laryngographischen Kurve gehört immer die pneumo-

graphische!« — zum Erlebnis werden —, wie viel Zerstückelung im Unterricht wäre damit schon überwunden. Jedenfalls wird nicht der sogenannte physiologisch-methodische Gesanglehrer, sondern derjenige das Werk mit dem größten Nutzen durcharbeiten, der das Staunen über die Vielheit und Mannigfaltigkeit und über die allseitige Bedingtheit der Beziehungen der einzelnen Vorgänge beim Singen zueinander noch nicht über irgendeinem Schema verlernt hat, und der den Untersuchungen so folgen kann, wie beispielsweise der wahre Pädagoge dem Entwicklungsgange jedes einzelnen Schülers folgt: mit der Unvoreingenommenheit, der reinen Objektivität dessen, der am Objekt, am lebendigen und immer neuen Problem seine Kräfte messen und an ihm selber lernen, lernen will. *F. Martienßen*

FRITZ RÖGELY: *Schulgesang. Ein Beitrag zur Revision des Klassensingunterrichts.* Verlag: Trowitzsch und Sohn, Berlin 1924.

Bücher über Schulgesang und Schulmusik erscheinen jetzt mehr denn je. Das liegt einmal daran, daß das Wort Kretzschmars: das zukünftige Schicksal unserer Musik liege in der Schule in seiner Wahrheit auf allen Seiten erkannt ist, zum andernmal darin, daß das Schrifttum unserer Zeit überhaupt nie geahnte Formen angenommen hat. Manches wird da gedruckt, was nicht unbedingt nötig ist. So glaube ich nicht, daß ein Buch wie das vorliegende für die Allgemeinheit verbindlich wird, und daß seine Publikation unbedingt nötig war. Gewiß: es enthält manchen vorzüglichen Gedanken manches treffende Wort, manche scharfe Beobachtung und läßt den gewiegten Praktiker des Schulgesanges erkennen. Die Kraft zur zwingenden Systembildung aber ist ihm versagt. Und das läßt die Entscheidung über seine Notwendigkeit negativ ausfallen. Gedanken wie: »Fort mit dem Schulorchester« (S. 18), »Es wäre antisozial, wollten alle Musik machen« (S. 29) mit der darauffolgenden Attacke gegen die »Radikalisten« sind unmöglich, ebenso wie der, »daß schon einfache Ansätze zur Polyphonie schier unüberwindliche Hindernisse zeitigen« (S. 70). Für das Eigenleben der Volksliedvarianten hat der Verfasser kein Verständnis. Und doch möchte man das Buch nicht ganz missen, da es glücklich eine Trennung in Fach- und Gesamtunterricht fordert, die auszubauen und für die Formen zu finden der Musikerlaß des preußischen Ministers schon drängt. *Siegfried Günther*

MUSIKALIEN

STUDIENAUSGABEN KLASSISCHER KLAVIERWERKE. Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Die Fülle, ja Überfülle von Neuausgaben klassischer Klavierwerke wird vermehrt durch eine »*Studienausgabe*« des Verlages Tonger. Mir liegen kleine Klavierstücke von *Bach*, Sonaten von *Mozart* und *Beethoven*, *Schumannsche* Werke vor. Die Absicht dieser Neudrucke ist, eine Urtextausgabe zu vereinen mit einer sachgemäßen, übrigens in bescheidenen Grenzen gehaltenen Bearbeitung durch bewährte Stilkenner. Als Herausgeber zeichnen *Gerhard Preitz* und (für die Beethovenschen Sonaten) *Fritz Volbach*. In den Beethoven-Sonaten ist die Bearbeitung im wesentlichen auf Fingersätze (über die sich allerdings die Klavierspieler von Fach niemals einigen werden) und ein paar im Notenbild ganz zurücktretende Phrasierungszeichen beschränkt. Selbst Pedalbezeichnungen fehlen so gut wie völlig. Also handelt es sich in der Hauptsache um einen Neudruck des Urtextes, der vor der schon vorhandenen Urtextausgabe den Vorzug der bedeutend größeren Wohlfeilheit hat, freilich im typographischen Bild, in der Qualität des Papiers verwöhnten Liebhabern nicht gerade Entzücken bereiten wird. Trotzdem begrüße ich die Ausgabe. Sie ersetzt den teuren Urtext durchaus und ist jedem Pianisten von Fach zu empfehlen. Man wird sie, neben anderen, mehr »bearbeiteten« Ausgaben mit Nutzen ständig zu Rate ziehen können. Ähnlich verhält es sich mit den Preitzschen Ausgaben von Bach, Mozart, Schumann. Diese Hefte sind übrigens solider und gefälliger in Einband, Druck und Papier als die Beethoven-Ausgabe. Was Bach angeht, so hat Preitz in der Busonischen Ausgabe einen gefährlichen Vorgänger, mit dem er sich jedoch durchaus ehrenvoll abfindet. Der wesentliche Unterschied liegt in Preitz' Bevorzugung des legato, gegenüber dem von Busoni für Bach, wie mir scheint mit mehr Recht in Anspruch genommenen non legato der Figuren. Einen besonderen Wert erhalten die Preitzschen Ausgaben auch durch aufschlußreiche Einleitungen, mit biographischen, stilistischen und ästhetischen Hinweisungen. *Hugo Leichtentritt*

PAUL KLETZKI: *op. 8 Lieder der Sehnsucht für hochdramatischen Sopran und Klavier, op. 10 Fünf Lieder für Singstimme und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Das sind durchaus beachtenswerte Gaben eines temperamentvollen, tieffühlenden und plastisch formenden Musikers. Freilich erfordert die Wiedergabe der Gesänge eine warmblütige Interpretin, die fähig ist, einen tragenden melodischen Faden zu spinnen, der oft ganz von der Begleitung losgelöst über dem tönenden Grunde liegt, eine Solistin, die auch den delikaten Schwingungen und Rhythmen der Sprache, so wie sie hier feinhörig — aber nicht auf Kosten des großen Zuges — eingefangen sind, zu folgen. Der Klaviersatz verrät den erfahrenen Spieler, der alle Möglichkeiten im Bereiche des Instruments mit weiser Mäßigung ausnutzt. In der ersten Sammlung umfassen zwei leidenschaftlich bewegte Stücke das klanglich eigenartige, stark in eigenwilliger Polyphonie anhebende »Du« (Text von Ricarda Huch). Das große *Ces* im vorletzten Takt der achten Seite scheint mir ein Druckfehlerteufel hineingeheimnist, ebenso ein eingestrichenes *D* statt *Des* drei Takte vorher, zweites Viertel. In der anderen Sammlung gemahnen Nr. 1, das stellenweise eine völlige Loslösung der Singstimme bringt, die schärfste Spannung erzeugt, und auch Nr. 4 »Auf deinen Stufen« an Brahmsschen Geist, ebenso wie die »Melancholie« ein Wegstück von Mahlers »Kindertotenliedern« und dem »Einsamen im Herbst« des »Lieds von der Erde« bedeutet. Doch wolle man das nicht als Wertung im Sinne einer Epigonenkunst deuten. Ein großes Schaffensvermögen und ein tiefes Erfühlen prägen allen Liedern ihren Stempel auf.

Siegfried Günther

FLORIZEL VON REUTER: *Suite für Violine allein nach Capricen von P. Locatelli frei bearbeitet.* Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Mit dieser Suite hat der Herausgeber im Konzertsaal starke Erfolge erzielt. Aus den schwierigen Capricen Locatellis hat er sechs recht geschickt ausgewählt, zum Schluß die berühmteste, das »Labyrinth« genannte (die David seinerzeit in seine Hohe Schule aufgenommen hat). Namentlich für die Doppelgrifftechnik läßt sich aus dieser in prächtigem äußeren Gewande vorliegenden Suite viel lernen. *Wilhelm Altmann*

PAUL GRAENER: *op. 66 Suite für Violoncell und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein sehr empfehlenswertes Werk des modern empfindenden, aber in der alten Form sehr bewanderten Tonsetzers in vier knappen Sätzen. Der erste, ein gehaltvoller langsamer Satz, ist gewissermaßen das Präludium zu dem gleich anschließenden zweiten, einer Art Bourrée, die recht pikant ist. Den dritten Satz, dessen Hauptteil weit eindrucksvoller als der mittlere ist, könnte man wohl als Sarabande bezeichnen. Der vierte flotte, aber auch mit einem schönen Gesangsthema ausgezeichnete, ist offenbar der alten Giga nachgebildet. Sehr viel Feines im einzelnen enthält dieses an die Ausführenden nicht übermäßige Ansprüche stellende Werk, das sowohl für den Konzertsaal wie fürs Haus geeignet ist.

Wilhelm Altmann

PAUL JUON: *op. 72 Kompositionen für Violine und Klavier.* Verlag: Univers.-Edition, Wien.

Juon hat von jeher es verstanden, dankbar für die Violine zu schreiben, wenn er auch von dem Spieler ziemlich viel verlangt. Ebenso hat er seit Jahren seinen Harmonien immer Eigenart zu verleihen gewußt, oft kühne Akkordverbindungen gewählt. Unter diesen Gesichtspunkten hat er uns jetzt wieder mit fünf Vortragsstücken beschenkt, die sicherlich Beachtung verdienen und viel Anklang finden werden. Meist sind es sehr feine Stimmungsbilder. So gleich die Nr. 1, ein Liebeslied, und Nr. 2, eine Elegie, die auf seine russische Abstammung hinweist. Verhältnismäßig schwach finde ich Nr. 3 Valsette. Recht einschmeichelnd ist das Wiegenlied (Nr. 4). Gar nicht genug für den öffentlichen Vortrag zu empfehlen ist Nr. 5, eine Humoreske im Siebenachteltakt.

Wilhelm Altmann

SWAN HENNESSY: *op. 38 Variations sur un thème de six notes pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle.* Verlag: Max Eschig & Cie., Paris.

Mit großer Kunst und auch mit nicht unbeträchtlicher Erfindungskraft ist dieses sehr einfache Thema abgewandelt; Geschmack in bezug auf Klangwirkungen ist dabei auch gewahrt, viel Abwechslung dabei erzielt. Daß der Komponist zu einer Variation noch ein irländisches Volkslied heranzieht, wird nur den verwundern, der nicht weiß, daß Hennessy bei jeder Gelegenheit seine irische Nationalität in seiner Musik zu betonen pflegt.

Wilhelm Altmann

WIENER KOMÖDIENLIEDER AUS DREI JAHRHUNDERTEN. Herausg. von *Blanka Glossy* und *Robert Haas*. Verlag: Anton Schroll & Co., Wien.

Die große Auswahl, die vor uns liegt, erfüllt immer und immer wieder mit Erstaunen. Eine welch große Fülle von Kunst birgt das volkstümliche Wiener Theaterlied. Drei Jahrhunderte rollen ab. Das Buch beginnt mit der Zeit um 1680 und schließt um 1900. Die Fülle von Komponisten an dieser Stelle aufzuführen, würde zu weit führen. Nicht etwa Dilettanten sind die Verfasser dieser Komödienlieder. Wir finden Namen wie Haydn, Gluck, Salieri, Dittersdorf, Mozart, Süßmayer, Schenk, Kreutzer, Schubert, später dann Suppé, Millöcker und viele andere darunter. Das Wesentlichste an der Sammlung bleibt historisch. Doch sei nicht vergessen, daß hier das Historische nicht verstaubt, langweilig anmutet. Ungemein plastisch geben Musik, Text, Handlung, ja die Titel der einzelnen Volkskomödien die Mentalität ihrer Zeit und ihre Geschmacksrichtungen wieder. So sind die Lieder einzelner Epochen etwas gleichartig. Und doch ist haargenau die Entwicklung zu verfolgen. Interessant ist es, zu beobachten, wie schon *vor* Mozarts Zeit z. B. der Stil Mozarts nicht nur in Ansätzen, nein sogar ziemlich weitgehend ausgebildet war. Mozart übernahm scheinbar den gegebenen Stil seiner Zeit und erweiterte ihn, baute ihn aus. Allerdings kam auch dieser Stil der Volksmusik um 1700 aus dem Italienischen, von der Venezianischen Oper her, ist also hier schon in zweiter Hand. Höchst bezeichnend und aufschlußreich für die einzelnen Zeitabschnitte sind die Titel der Komödien, zu denen die Lieder gehören. 1686 treffen wir auf Kompositionen von »Ihro Maj. dem Kaiser Leopold I. aus der Musica zu deren hochadeligen Hoff-Damen Comedi«. Dann klafft eine Lücke, und es geht um 1750 weiter, da Haydn ein Chanson »Geht's alle zum Geier« komponiert. Über einige lustige Singspiele und Operetten führt der Weg geradezu ins Romantische. Es mehren sich die »Zauberkomödien« und wechseln ab mit einer Reihe von »Heroisch komischen Opern«. »Der Königssohn aus Ithaka« oder »Das Schlangenfest in Sangora« hier, »Die Teufelsmühle am Wienerberg« oder die Zauberoper »Dämona, das Höckerweibchen« dort. Zwanzig Jahre später sind wir schon mitten in den lokalen Wiener Possen: »Jakob in Wien«, »Tritsch-Tratsch«, »Die Bekanntschaft im Paradiesgartl«. Nebenher geht es immer weiter in die Gefilde der Märchen und Zaubereien. — Kurzum, es ist von den Herausgebern eine Fülle von reizvollstem Material zusammengetragen, sorgfältig ausgewählt, musterhaft mit Bildern, Erklärungen und Inhaltsverzeichnissen ausgestattet. Das Buch wird seinen Wert für den Historiker, für Bibliotheken usw. haben. Doch wird auch ein jeder sich daran erfreuen, der Sinn für Milieu, für Humor hat. Es liegt ein besonderer Reiz darin, zu erfahren, »wie die Alten sungen«; denn es zeigt — trotzdem die Texte wahrhaftig nicht prüde zu nennen sind —, wie wohltuend ein echter, harmloser Volkshumor ist, wenn man ihn mit dem abstoßenden Schmutz der modernen Operette um 1925 vergleicht. *Ernst Viebig*

HANNS LUDWIG KORMANN: *Lieder aus meinem Garten.* Ein Zyklus nach Gedichten von *Elisabeth Dauthendey*, für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Feinempfundene Stimmungen gibt der Komponist in den fünf Liedern. Ganz dem Charakter der Dichtungen entsprechend sind nur zarte, matt leuchtende Farben verwendet. Mit viel Glück und Geschmack. Aparte Harmonie und gewählte Melodik dürften den leicht ausführbaren Gesängen in intimen Kreisen bald viele Verehrer und Freunde gewinnen. *Martin Frey*

OTTO SIEGL: *Gesänge. Op. II Nr. 1, 2; op. 16; op. 21 Nr, 1, 2.* Verlag: Adler, Graz.

Diese Gesänge, zu Gedichten von Peter Sturmbusch, Mombert und J. J. David geschrieben, schwanken zwischen harmonischen Finessen und gesuchter Volkstümlichkeit. Urwüchsig Temperamentvolles wie »Im Volkston« und der Natur glücklich Abgelauschtes wie »Mondnacht« steht neben Liedern, denen man die Mühen der Geburtsstunde nur zu deutlich anmerkt. *Ernst Rychnovsky*

FRANS WIEMANS: *Zwijzangen van Sangesopfer voor Zang en Piano.* Verlag: G. H. van Eck en Zoon (1925), s'Gravenhage.

Auch der holländische Komponist hat sich von Tagore drei Texte genommen und diese glatt und ohne jede Rücksicht auf eine formal befriedigende Gestaltung durchkomponiert. Wobei es ihm durchaus nicht darauf ankam, stellenweise den Text in etwas kabarettmäßiger Weise abzudeklamieren. In seiner Tonsprache bemüht er sich, an der Hand von Debussy und anderen Gemeinplätze zu vermeiden, ohne jedoch noch bisher sich selber gefunden zu haben. Der Klaviersatz streift auch hier zuweilen einen konzertmäßigen Stil, nicht zum Vorteil des Ganzen. *Hugo Daffner*

OPER

BASEL: Der interessante Versuch einer Neuinszenierung des »Ring« nach den Intentionen *Adolphe Appias*, den die Basler Bühne dank der Initiative *Oscar Wälterlins* mit vorbildlichem Ernst unternahm, konnte leider infolge ostentativen Widerstandes von seiten des Publikums nicht zu Ende geführt werden. Mangelnder Mut zu absoluter Konsequenz in der Richtung szenischen Vereinfachens und dadurch bedingt innerlich unbefriedigende Kompromisse, sowie unüberbrückbare Divergenzen zwischen Musik, Handlung und Rahmen mußten naturnotwendig zu diesem Versagen führen. Nichtsdestoweniger dürfte der stilistisch und in der Stimmung wundervolle erste Akt der »Walküre« mit *Lydia Gruber* (Sieglinde), *Martin Haller* (Siegmund) und *Alfred Waas* (Hunding) noch lange eine ergreifende Erinnerung bleiben. Sehr starken Erfolg hatte der »Barbier von Bagdad« von Peter Cornelius, dessen Erstaufführung zum festlichen Ereignis wurde. *Gebhard Reiner*

BRESLAU: Der nach etwa dreiwöchiger Dauer (für den Musikerverband übrigens resultatlos) beendete Streik des Orchesters hat begreiflicherweise für den Arbeitsplan unserer Oper noch hemmende Nachwirkungen gehabt. Abgesehen von einer durchschnittlichen Neustudierung der »Lustigen Weiber von Windsor« und zwei von *Ernst Mehlich* wohlbehüteten Aufführungen des »Parsifal« am Karfreitag und Karsonnabend ließ sich das Stadttheater hauptsächlich die Heilung der ihm vom Streik geschlagenen künstlerischen Wunden angelegen sein. So mußte Händels »Julius Cäsar« vom Klavier erlöst und mit seinem originalen Instrumentalgewande bekleidet werden. *Richard Strauß* kam bereits zum zweiten Mal in diesem Winter zu Gaste, diesmal als Dirigent der »Elektra« und des »Rosenkavalier«, die er mit der an ihm gewohnten meisterlichen Überlegenheit vorführte, ohne freilich das Niveau der nicht durchweg glücklich besetzten Vorstellungen so wesentlich erhöhen zu können, wie es ihm jüngst bei unserer »Salome« gelungen war. Endlich aber fand die Oper wieder Zeit und Kraft für eine wirklich starke Tat, nämlich für den musikalisch-szenischen Neuaufbau der »Meistersinger von Nürnberg«. Sie war der universalen Energie des Intendanten *Heinrich Tietjen* zu danken, der nach seiner guten Gewohnheit die Gesamtleitung der Aufführung in die Hände genommen hatte, wobei er sich als Dirigent in die vorderste Reihe der großen »Meistersinger«-Interpreten schob. In der sorgfältigen Vorarbeit hatte er den tüchtigen Sachs des *Richard Groß* zu einer wahren Idealfigur des liebwerten Schusters umgewandelt, den jungen lyrischen Tenor *Josef Witt* derart beflügelt, daß ihm ein herzhafter Stolzing gelang, aus dem mittelwüchsigen David des *Hans Baron* einen köstlich frischen Lehrbuben gemacht. Ihnen gesellten sich der glänzend charakterisierte Beckmesser *Julius Wilhelmis* und das hübsche, nur im Gefühlsausdruck noch etwas unfreie Evchen der *Käte Heidersbach*. Choristische Höchstleistungen, wie wir sie bisher auf unserer Bühne nicht vernahmen, brachten das in bayreuthischer Lebendigkeit sich auswirkende Prügelfinale und die auch szenisch strahlend wirkende Festwiese. Im ganzen eine Aufführung, die sich neben den besten »Meistersinger«-Darstellungen der deutschen Bühne in hohen Ehren behauptet.
Erich Freund

DUISBURG: Die Duisburger Oper, die schon *Julius Weismanns* Oper »Schwanenweiß« aus der Taufe hob und durch diese Tat dem Werk auch an anderen Kunststätten Eingang verschaffte, ward jetzt für des Komponisten »*Traumspiel*«-Oper (Text von *August Strindberg*) gleichfalls tapferer Wegbereiter. *Saladin Schmitts* Gestaltung des »Traumspiels« mit seinen gesetzlosen Kurven, der Aufhebung von Raum und Zeit und doch der beängstigenden Realität des Geschehens, worin wir Menschen das Spiegelbild unseres Innern erblicken, wurde unter Aufbietung des gesamten technischen Apparates der Bühne zur ineinanderfließenden Versinnlichung der Leidenssinfonie des Menschen bald zart, bald phantastisch und grotesk Wirklichkeit. Das starke produktive Gefühl, dem ein saures Stück Denkarbeit vorausgegangen sein mag, war ihr in hohem Maße eigen. Golddurchwirkter Untergrund des sprunghaft-phantastischen Geschehens wurde das Fluidum einer spinnwebfeinen Technik, die bei kluger Verwendung von hauchzarten Lichtspielen, unter Einbeziehung des Bühnentanzes und der mimisch-plastischen Deutung des großen Chorals die spukhaft düsteren Härten der mystischen Atmosphäre milderte. Die schnelle, reibungslose Fahrt durch alle Traumirrwege gab beredtes Zeugnis von dem tadellosen In-

einandergreifen der vielen Räder des von *August Rudolph* gewissenhaft betreuten technischen Apparates. Qualitätsarbeit in jeder Beziehung! *Johannes Schröders* Bühnenbilder hatten namentlich zu Beginn und am Schluß des Spiels den Zug ins Unendliche. Die Nutzung des bewegten und stehenden Lichtbildes unterstützte außerordentlich den Eindruck des Unwirklich-Bizarren und gestattete vor allem bei den Seebildern (Sturm) und während des Schloßbrandes eine grandiose Illustration des Geschehens.
Weismanns Musik, eine durchsichtige Ausmalung der Vergänge, die motivisch arbeitet und den Gesetzen der Harmonik die Treue hält, hat ihren Hauptreiz im Melodischen, das feine lyrische Attribute schafft. Die Gegenüberstellung des feierlichen Indrathemas und des aus Mitleid mit den Menschen geborenen Motivs der Tochter beherrscht das gesamte Werk. Allerlei charakteristische Tonreihen, die teils Lustigkeit, teils Liebessehnen, Gram und Elend deuten, schaffen interessante Abwechslung und geben in kluger Abmessung des Spannungsmoments dramatischen Steigerungen Raum, die elementare Zuspitzung erfahren (Advokaten- und Quarantänebilder), um den Alpdruck durch visionäre, abgeklärte Klänge (Streicher- und Holzbläsersoli) dann um so wohltuender abzulösen. Daß Weismanns Orchestersprache an Wagners und Strauß' Kunst gereift ist, wird namentlich im zweiten Teile kund. Und dennoch offenbart sie viele eigenwertige Pulsschläge, die wesentliche Exponenten einer starken Begabung für rechte Zeichnung wechselnder Gefühlsströme, abseits von allem Aufdringlichen, Redseligen und Ergrübelten, sind. Die chorischen Partien tragen zumeist dämonischen Charakter und sind Äußerungen starker seelischer Erregungen. Die äthergleiche Auflösung des Musikalischen mit der Heimkehr der Tochter Indras ins Reich der Wolken gehört zu den wirkungsvollsten Plusseiten des Spiels. *Paul Drach*, der das Orchester mit konzentriertem Willen führte, gab der Partitur in allen Teilen blühendes Leben. Die von *Richard Hillenbrand* einstudierten Chöre arbeiteten präzis. Unter den Darstellern kam *Sophie Wolf* (Tochter Indras), *Hans Bohnhoff* (Offizier) und *Wilhelm Trieloff* (der leidzerfressene Advokat) die Palme des Sieges zu. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Intendant *Willy Becker*, der ewigen Intrigen von vielen Seiten müde, geht nach Bremen. Ein feinsinniger Künstler, der aber in manchen Punkten zu nachgiebig war. Aufgefrischt wurden nur »Lohengrin« und »Rosenkavalier«. Sonst ist's wegen verschiedener Vorbereitungen ziemlich still. In Gastspielen der *Mailänder Stagione* — einer recht wahllos zusammengewürfelten Truppe — zeigten sich nur vereinzelte Künstler als hervorragende Vertreter aus dem Lande des bel canto. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Das Frankfurter Opernhaus hat ein Ereignis zu verzeichnen: die Neugestaltung des »Rheingold«, den Anfang einer beabsichtigten Neugestaltung des ganzen »Ring«. Diese Neufassung hält sich frei vom Experiment; sie sucht Wagners Vorschriften bis ins Kleinste zu beachten, dabei aber der neueren Entwicklung des künstlerischen Geschmacks und der Bühnentechnik gebührend Rechnung zu tragen. Man macht nicht schlechtweg »Stil« oder »Illusion«, sondern findet und sucht ein Drittes, Überhöhendes: stilmäßig geformte Illusion. Appias Ideen (die jetzt in ihrer herben Askese in Basel einmal erprobt werden sollten, deren erste Frucht aber dort von Spießern im Keim erstickt worden ist) haben auch dem Frankfurter Inszenator *Lothar Wallerstein* viel Anregung gegeben. Sie sind aber von ihm und auch vom Maler *Ludwig Sievert* organisch verarbeitet, dem Stilwillen von Wagners Musik dienstbar gemacht worden. Die erste Szene findet mit Hilfe neuartiger Schwimmapparate und einer virtuosen Projektionstechnik eine bisher wohl unerreichte formvolle Wahrscheinlichkeitslösung. Es ist nicht gut möglich, über dies alles auf knappem Raum erschöpfend zu reden. Der Berichter darf vielleicht ausnahmsweise auf seine ausführliche Besprechung (in Nr. 205 der »Frankfurter Zeitung«) verweisen. Jedenfalls sollten die Freunde Wagners, statt sich vom Hörensagen und durch unrichtige Darstellungen zum Schimpfen verleiten zu lassen, einmal die Aufführung ohne Voreingenommenheit auf sich wirken lassen. Sie würden dann vielleicht erkennen, in welcher Richtung die nächste Zukunft Wagners auf dem Theater zu suchen ist. Sie würden, nicht zuletzt, auch eine klanglich und architektonisch ausgezeichnete Verlebendigung der Partitur durch *Clemens Krauß* erleben und in dem Alberich des *Jean Stern* und der Erda der *Magda Spiegel* zwei singende Darsteller kennenlernen, wie sie auf der heutigen Opernbühne nicht häufig zu finden sind. Nimmt man zu dieser Aufführung,

die dem technischen Oberleiter *Walter Dinse* die Gelegenheit bot, die schon lange fällige Reorganisation des gesamten maschinellen Apparates in die Wege zu leiten, die unter denselben Führern in allen Teilen glänzend gelungene Erstaufführung des überraschend feinen, schlagkräftigen Einakters »Gianni Schicchi« von Puccini hinzu, so ergeben beide zusammen einen triftigen Beweis für den neu entfachten Arbeitswillen und Ensemblegeist des Instituts. Auch hier, wie im Konzert, wird man Krauß Zeit lassen müssen, übernommene Verpflichtungen abzugelten und der gemeinsamen Arbeit das Profil der eigenen Persönlichkeit zu verleihen. — Im übrigen: die *Mailänder Stagione*. Leider hat sie ihren Rossini, Verdi, Mascagni, Leoncavallo und Puccini im ganz unzulänglichen Raum des Zirkus Schumann gespielt. Unter den Solisten war hinter *Lindi*, dem Tenor, *Bonelli*, dem Bariton, *Eva Turner*, der Hochdramatischen, und der Altistin *Albertina Dal Monte* viel Mittelmaß und Anfängertum versteckt. Aber der Stil der Aufführungen, dieser Stil einer von aller »Hintergründigkeit« unberührten, gesteigerten »Wirklichkeit« hat uns viel Anregung gegeben. Diese Tradition ist übrigens im Maß der Akzente und im inneren dynamischen Fluß des Geschehens viel nobler, als man es sich sonst bei uns vorstellt. Kapellmeister *Ernesto Tango* ist als ihr bester Garant entsprechend gefeiert worden. — Wir haben in Frankfurt auch ein vielbesuchtes *Operettentheater*; aber es hat keinen künstlerischen Ehrgeiz. Immerhin lohnte es, dort im »Zigeunerprimas« *Alois Resni* wiederzusehen, den »abgebauten« Operettenkomiker unserer Oper, einen allerersten Bühnenexponenten des »goldenen Wiener Herzens«. Merkwürdig, daß solch eine Qualitätskraft sich in Gastspielen verzetteln muß! *Karl Holl*

HAMBURG: Die Leitung des Stadttheaters ist bemüht, das neuerdings nicht eben gesteigerte, eher geminderte Vertrauen des besseren Kreises wie der Laufkundschaft zu den Kunstbestrebungen zurückzugewinnen oder doch den Zulauf zu mehren durch Gastspiele. Das ansehnlichste, aber keineswegs zugkräftigste war das von *Richard Strauß*, der seinen »Rosenkavalier«, die neue »Ariadne«-Fassung und das jüngste »Intermezzo« dirigierte und als Respektsgröße den Glauben aller erzwang, der das Können und den Willen aller zu steigern, über sich selbst hinauszuheben vermochte; ein sicherer Statthalter, der diese Werke — zum Teil hier recht gut versehen und von *Egon Pollak* bestens fundiert, wie vom Intendanten *Sachse* mit Sorgfalt überwacht — einmal authentisch erstehen ließ und zugleich die Wahrnehmung stärkte, daß dem Institut ein lückenloses Ensemble nicht zu Gebote. Man hat auf Strauß alle erdenklichen Ehren gehäuft. Ein Gastspiel der *Rose Ader*, die an unserer Oper talentreich und mit einem Sonderklang des Persönlichen begann, neuerdings aber in Italien eheliches und künstlerisches Heim fand, bedingte auch die Wiederaufnahme der Oper »Mignon«, die hier lange fehlte und dem an Spielplannöten laborierenden Institute scheint gelegen zu kommen. Rollen wie Mignon, Mimi und Violetta liegen der Ader mit den weichen Linien, mit verhüllter Dämpfung, der Grazie und dem klingenden Hauche individuellen Zaubers. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Unserer Oper fehlt zur Zeit zwar der Hauptführer, aber die Truppe schlägt sich wacker. Der Amtsantritt des Generalmusikdirektors *Ferdinand Wagner* erfolgt erst im kommenden Herbst. So sank alle Arbeit auf die Schultern der Kapellmeister *Alfred Lorentz* und *Wilhelm Schweppe*, die mit dem Ende der Spielzeit, wo es überhaupt ein großes Scheiden gibt, die badische Landesbühne ebenfalls verlassen werden. Zu Ehren von Peter Cornelius wurde der »Barbier von Bagdad« aufgeführt, mit dem vorzüglichen Belcantosänger *Hermann Wucherpfennig* in der Titelrolle, der er auch im Spiel ein wirkungsvolles Relief gab. Als gute Leistungen sind *Wilhelm Nentwigs* Nureddin, *Albert Peters* Kadi, *Walter Warths* Kalif sowie die der Damen *Hilde Baß-Kehlmann* (Margiana) und *Viktoria Brewer-Hoffmann* (Bostana) zu rühmen. Die Erstaufführung von E. N. v. Rezniceks Oper »Holofernes« darf das Landestheater als großen künstlerischen Erfolg buchen. Das gutgebaute, gehaltvolle Werk sprach sehr an. Hervorragend war *Hedy Iracema-Brügelmann* als Judith, der in *Walter Warths* Holofernes ein stimmgewaltiger Gigant gegenüberstand. In Nebenpartien bewährten sich *Lotte Wenzel*, *Hermann Wucherpfennig* und *Albert Peters*. Beiden Opern war Staatskapellmeister *Alfred Lorentz* ein überlegener Interpret. *Anton Rudolph*

KASSEL: Im bunten Opernring von Tag zu Tag der alltägliche Kreislauf wechselnder Dinge und Gestalten bei voller Ahnungslosigkeit gegen jede innere oder äußere Spielplan-

erneuerung und besorgniserregendem künstlerischem Valutastand dank glorreicher Errungenschaften der Gegenwart, als da sind: staatstheaterliche Verwaltungsabhängigkeit von Berlin, Musikerboykott, Intendantenwechsel, Kapellmeisterrivalität und Publikumsgleichgültigkeit. Am Tiefpunkt des Kurssturzes: die kassenerfolgreichen Theaterbörsenmanöver der Pickerschen »Mansardenquartetterei«-Sentimentalitäten und hoch bezahlter Potemkinscher Leinwanddörferluxus des Winterbergschen Talmi-Zarengünstlings, neben denen Bruno Stürmers musikalisch formlose Verlegenheitsfloskeln seines »Tänzers unserer lieben Frau« über Weinreichs farblosem Text vergeblich mittelalterliche Legendenstrenge zu erreichen suchten. Dazwischen als hübsches Intermezzo: Puccinis köstliche, von *Dr. Zulauf* leichtfüßig beschwingte, kecke kleine Commedia dell' arte aus Dantes Inferno vom verschlagenen Testamentsfälscher »Gianni Schicchi«. Endlich als einzige nennenswerte Tat Schrekers hyperromantische Künstler- und Kokottengeschichte vom »Fernen Klang«, diese ekstatisch-fanatische, exotisch-erotisch-narkotische, lyrisch-symbolische artistische Klangphantasmagorie, die sich veristisch und mystisch gebärdet und die Strauß-Koloristik raffiniert übertreibt — zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung und ein Dutzend nach ihrer Uraufführung, ohne daß sie in der langen Zeit stofflich erträglicher oder dramatischer oder musikalisch überzeugender, origineller, stilvoller und ethischer geworden wäre, trotzdem die Stabführung von *Robert Laugs* und eine realistisch-packende Wiedergabe ihr blühendes orchestrales, vokales und bildhaftes Leben einhauchte. *Gustav Struck*

LEIPZIG: *Gustav Brecher* und *Walther Brügmann* haben zusammen mit dem Berliner Bühnenbildner *Paul Aravantinos* den »*Parsifal*« erneuert. Dirigent, Regisseur und Maler sind wieder in vorbildlicher Weise einig gewesen und haben ein Gesamtkunstwerk von hinreißender Wirkung des Klangs und des Augenscheins vermocht. Die Vorbereitungen dieser »Parsifal«-Inszenierung reichen Wochen und Monate zurück, das Ereignis selbst trug Festspiel- und Ausnahmecharakter. Man hat von Bayreuth das Muster für die Gralsglocken übernommen und zweifellos manch weitere Anregung. Bayreuther Format hatte die Leistung einzelner Solisten des singenden Ensembles, obenan der Gurnemanz *Walter Soomers*. Vor allem aber sicherte die durchgeistigende, von der Grundlage ernstester Klavierproben aus aufbauende musikalische Arbeit Brechers jenen unbedingt erforderlichen Zusammenhang mit der großen Überlieferung. Trotzdem hatte dieser »Parsifal« sein ganz eigenes Gesicht. Und das war Brügmanns und Aravantinos' besonderes Verdienst. Die szenische Tat Walter Brügmanns nur einigermaßen erschöpfend zu kennzeichnen, verbietet sich in Anbetracht der Fülle des Neuen, Großgeschauten, liebevoll und monumental zugleich Empfundenen. Hier war der Versuch gemacht, an Stelle der lähmenden Gebote der *szenischen* Tradition, des »Bayreuthismus«, die Gesetzlichkeit der eigenen schöpferischen Individualität zur Geltung zu bringen. Gewiß lief das Bemühen um einen persönlichen Regiestil gelegentlich auf einen Kompromiß hinaus — auf einen von vornherein verlorenen Kampf gegen Vorurteile und Beharrungstendenzen. Um so freier und origineller war diese Regie in der großen Raumkomposition, also vorwiegend in den Gralsszenen und im Blumenmädchenakt. Der Zaubergarten insbesondere bot eine frappant einfache und organische Lösung des heiklen Regieproblems: die Singchöre waren unsichtbar inmitten tropisch-üppigem Rankwerk auf der Bühne aufgestellt. Statt ihrer bewegte sich ein Ensemble ausgezeichnet von Brügmann geschulter Tänzerinnen im Rahmen der sichtbaren Handlung um Parsifal herum. Das dekorative Rankwerk verschiebt sich später nach dem Inneren der Bühne zu und verdichtet sich zur Laube, in der die Szene Parsifal-Kundry spielt. Die Illusion gelang vollkommen. Wie im Zaubergarten das Ensemble tanzender Wesen, so war in der Gralshalle das Ensemble singender Gestalten zu dem Zweck verwendet, eine bestimmte Raumillusion zu erzielen, auf raumgesetzlicher Grundlage die dramatische Aktion zu entfalten. Das bedingte teilweise recht erhebliche Abweichungen vom Bayreuther Grundriß. Das ungewohnte Resultat aber äußerte sich in stärksten Wirkungen; so beim traumhaften Heranschwanken ferner Ritter- und Knappenzüge im Beginn der ersten Gralsszene, bei den Ensembleballungen im letzten Bilde usw. Aravantinos hat die Gralshalle geradezu zu einem Unendlichkeitssymbol ausgeweitet. Bildkompositorisch stellt die Gralshalle, stellt insbesondere auch Klingsors Zauberturm etwa das Stärkste an dieser schöpferischen Tat eines Malers dar. — Vorzügliche Leistungen des Solistenensembles unterstützten die Wirkung

des Ganzen. Wir nennen nur *Soomer*, *Zilken*, *Bockelmann*, *Laßner* und die zwei Vertreterinnen der Kundry: *Johanna Hesse* und *Marie Schulz-Dornburg*. — Unmittelbar nach dem »Parsifal« hat die intensive Probearbeit ums »Intermezzo« und um den »Tamerlano« eingesetzt, der zum Händel-Fest herauskommen wird. Inzwischen dirigierte auch *Richard Strauß* nach genau zehnjähriger Pause wieder einmal an der Leipziger Oper. Und wieder war es seine »Salome«, mit der er, der ewig sich verjüngende Meister, das Publikum phrenetisierte. Es war ein großes künstlerisch-gesellschaftliches Ereignis; *Aline Sanden* sang als Gast die Salome. *Hans Schnoor*

LONDON: Obwohl die Aufführungen der »*British National Opera*« die Gemüter im allgemeinen nicht in Erregung versetzen, darf man doch sagen, daß die erste Londoner Vorstellung von *Gustav Holsts* neuer Oper »*At the Boars Head*« mit Spannung erwartet wurde. Zwar war diese dem Manchester Publikum bereits vorgeführt worden, aber nicht jeder hat Zeit und Geld, die dreistündige Fahrt im Schnellzug zu unternehmen, und so fanden die beiden Aufführungen, die während des nur vierzehntägigen Besuches der BNOC vorgesehen waren, vor ausverkauften Häusern in dem abgelegenen »Golders Green Hippodrome« statt. Sagen wir es gerade heraus: die Erwartungen erwiesen sich doch als etwas zu hoch gespannt. Feinsinnig und humorvoll, wie Holst ist, es fehlt ihm das hochwallende Blut, das in den Herbergeszenen aus Shakespeares »Heinrich IV.« pulsiert, denn, Shakespeare-Kenner werden es geahnt haben, Holst will in dieser Oper nichts anderes, als die Vorgänge wiedergeben, die sich in Falstaffs Lieblingskneipe zwischen ihm und seinen Kumpanen mitsamt dem Prinzen »Hal« und den Damen Quickly und Tearsheet abspielen. Dazu gehört aber anderes als das Heranziehen von vierzig oder fünfzig alt-englischen Weisen, nämlich der dramatische Instinkt, selbst wenn er sich nur im sicheren Empfinden des Bühnenwirksamen äußert. Und daran fehlt's bei Holst. Die Oper dauert nur dreiviertel Stunden, aber ein großer Teil davon wird durch Shakespearesches Ripartiespiel eingenommen und für Wortgeplänkel ist die Oper nicht geschaffen, wenn keine dramatische Situation die orchestrale Malerei und die deklamatorisch gehaltene Stimme unterstützt. — Dazu kommt, daß das Orchester, allerdings dem rohen Charakter der Zechbrüder gemäß, zumeist mit dunkeln Farben arbeitet. Fagott und Baßtuba spielen eine Hauptrolle, und das wirkt auf die Dauer ermüdend. Erst wenn Holst sich Gelegenheit schafft, Ensemblesätze zu schreiben (er ist sein eigener Librettist), kommt der musikalisch Zuhörende auf seine Rechnung. So das prächtige Quintett, in dem Falstaff einer Ariette des Prinzen Hal einen gelangweilten Hohngesang entgegenführt, während die anderen ihren Gefühlen pro et contra Luft machen — ein Meisterstück kontrapunktistischer Fertigkeit, so das Ensemble in der Prügelszene mit Pistol, während draußen ein Soldatenchor vorbeizieht, so die feine Detailmalerei des Orchesters, aber das alles ersetzt nicht den Mangel an Handlung und jener überströmenden Lebensbejahung, welche ein Hauptmerkmal der Spätrenaissance ist. — Der Zufall will, daß Puccinis »Gianni Schicchi« als Begleitoper vorgesehen war, die wie keine geschaffen ist, gerade die Mängel des Holstschen Werkes grell zu beleuchten. Gleich zu Anfang fiel die helle, durchsichtige Instrumentation auf, sodann die konsequente Durchführung des Themas. Wie geschlossen zeigte sich das Formgefühl des Italieners gegen die lose aneinandergereihten Weisen des Engländers. Mag bei näherem Hinsehen die Kunst des ersteren gegen Holsts Können nicht bestehen, so bleibt ihm der unbestrittene Vorzug, jede Wendung, jede Modulation, jeden witzigen Instrumentationseinfall der dramatischen Situation dienstbar zu machen, wie denn überhaupt das Sprühen, Funkeln, Knistern dieser Musik an Rossinis »Barbier« gemahnt, den Puccini sich zum Vorbild genommen zu haben scheint, ohne seinem Modell nachzustehen. Doch ist dieses kleine Meisterwerk den Lesern ohne Zweifel bekannt, die Gegenüberstellung aber der beiden Temperamente an einem und demselben Abend war zu pikant, um nicht besonders erwähnt zu werden.

L. Dunton Green

MANNHEIM: Unsere Oper des Nationaltheaters geht seltsame Wege. Erst hat man uns die japanisches Milieu kopierende Kinooper »Taifun« des Ungarn Theodor Szanto beschert, dann versuchte man, uns an Alexander Borodins »Fürst Igor« heranzulotsen, um uns so ganz sachte zu russifizieren. Nachdem beides ohne eigentlichen Erfolg abgeklungen, nachdem das Neueste und das bisher unbekannt gebliebene Neuere ergebnislos an den geheiligten Gewohnheiten der Opernbesucher abgeprallt war, da entschloß

man sich zu einem Griff in die früheste Vorzeit der Operngeschichte, man grub *Monteverdi* und seinen »*Orfeo*« wieder aus. Man bedenke, in einem Hause, das heute dem Verdischen »Troubadour« und morgen dem Wagnerschen »Lohengrin« dient, wird so ganz unversehens lebendig gewordene Musikwissenschaft, die nun ohne jede Beziehung zu der rastlos sich entwickelnden Gegenwart sich vorstellt, mit aller Gemütsruhe traktiert. —Man kann denen nicht Unrecht geben, die meinten, dieses collegium practicum wäre gar keine so üble Ergänzung für ein musikgeschichtliches Seminar, aber für die einzige Opernbühne einer großen Handelsstadt doch ein sehr deplaciertes Unternehmen. Natürlich hörte man von den Superklugen wieder die verschiedenen alten Starenlieder. Monteverdi, großer Neuerer, der aus dem Madrigalstil sich zur Monodie fand, der harmonisch schon etwas Salz und Pfeffer zu mischen verstand, der instrumental schon Licht und Schatten vor sich sah, Monteverdi, der Ahnherr der großen Linie Gluck-Wagner ist wieder auferstanden. Das alles hat keine Seele berührt. Es gelang nicht, diesen historisch geheiligten Leichnam zu galvanisieren, Orfeo blieb tot, mußte tot bleiben, weil man zu allem Unheil noch eine Fehlbesetzung in der Titelrolle vollzogen hatte, die selbst einem kräftigeren Schattengebilde das letzte Restchen von Existenzmöglichkeit genommen haben würde. — Unsere Oper aber wird, wie wir sie kennen, nach diesem neuerlichen Versagen sich wieder zur Ruhe begeben und warten, bis die nächste Niete auf dem Opernmarkt der Nichtprominenten winkt. Dabei hat dieses um seine Gemütsruhe zu beneidende Institut von Mozart keine »Hochzeit des Figaro« auf seinem Spielplan, scheut sich nach verunglücktem Experimentalversuch in der Inszenierung, Beethovens »Fidelio« aufzuführen, kennt von Weber nur den »Freischütz«, besitzt keinen Gluck, aber auch nicht *ein* Werk von Richard Strauß auf seiner Vermögenskarte und geht schon seit Jahren an der zeitgenössischen *deutschen* Opernproduktion vorbei, als ob sie gleichgültigste Luft wäre. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Erstaufführung: Li-Tai-Pe. Oper in drei Akten. Text von *Rudolf Lothar*. Musik von *Clemens v. Franckenstein*. Das lebhafte Interesse, das man in Deutschland während der letzten Jahrzehnte der chinesischen Lyrik entgegenbrachte und das sich in der Musik mit den vielen Kompositionen chinesischer Texte, wobei Gustav Mahler mit seinem »Lied von der Erde« beispielgebend vorangegangen war, widerspiegelt, gab dem findigen, publikumshörigen Rudolf Lothar Veranlassung, den größten lyrischen Dichter Chinas Li-Tai-Pe zum Helden eines Operntextes zu wählen. Ein Künstlerdrama. Lothar brannte aber nicht der Ehrgeiz, uns etwas von den tragischen Schauern des »malheur d'être poète«, die jedes Genie umwehen, auch ein so diesseitiges wie Li-Tai-Pe, verspüren zu lassen. Tief zu schürfen ist nicht seine Art. Ihm hatte es weniger der Dichter als der fröhliche Zecher, der Li-Tai-Pe war, angetan. Was ihm die Geschichte und die unzähligen Anekdoten, die sich um den in China beispiellos populären Dichter ranken, an geeigneten Zügen bot, schweißte er recht und schlecht zu einer dramatisierten Künstleranekdote zusammen. Die nicht eben fein gesponnene Handlung zeigt, wie Li-Tai-Pe als Freund des Kaisers den Auftrag erhält, mit einem Liebeslied um eine fernweilende Prinzessin für den Kaiser zu werben. Eine Intrige, die zwei mißgünstige Minister während seiner Abwesenheit anzetteln, um ihn aus des Herrschers Gunst zu bringen, wird durch Li-Tai-Pes Geliebte zuschanden gemacht. Erfolggekrönt kehrt der Dichter heim, und zwei glückliche Paare liegen sich in den Armen. Lothar schuf nicht Menschen, sondern schrieb Rollen, wenn auch zum Teil, was zugegeben werden muß, dankbare und gute. Als genauer Kenner der Oper war er für wirkungsvolle, musikalisch ausgiebige Situationen besorgt, ließ aber über seinen durchaus berechtigten Zugeständnissen an das geschaute Theater das erfühlte Drama zu kurz kommen. — Die Hauptvorzüge der Franckensteinschen Musik sehen wir in ihrer unbedingten Ehrlichkeit und ihrem theatralischen Gestus. Der Komponist spricht die Zeitsprache der Oper, wie sie sich aus den Idiomen der beiden Antipoden Richard Strauß und Puccini herausentwickelt hat, ohne dabei seinen persönlichen Dialekt zu verleugnen. Die Singstimme behauptet den Vorrang, das Orchester des epigonalen Musikdramas der letzten Jahrzehnte ist seiner sinfonischen Selbstherrlichkeit entkleidet. Franckenstein fußt auf Wagner, zieht aber in kluger Erkenntnis der eigenen Begabung und des hoffnungslosen Zustandes des in einer Sackgasse festgefahrenen Musikdramas für die formale Struktur des Aufbaus und die Gestaltung geschlossen melodischer Linien auch Kräfte aus der Oper alten Stils. Das Wertvollste bietet er in jenen Teilen, die sich der Oper im vorwag-

nerischen Sinne nähern, so in dem Ensemble des zweiten Aktes, das in seiner kühn getürmten Architektonik, mit seinem melodischen Schwunge und in der satten Fülle seiner orchestralen und vokalen Klänge ein Stück von großer Kraft und Schönheit ist. Wenn nicht alle Seiten der Partitur auf der Höhe stehen wie dieses Ensemble oder etwa das die Oper abschließende Liebesduett, so tragen daran auch die vielen unfruchtbaren Partien des Buches mit die Schuld. Franckenstein hat auf jeden Fall mit seiner Oper das müßige Gerede vorgefaßter Meinungen von dem »auchkomponierenden« Intendanten gründlich ad absurdum geführt. Er ist ein höchst kultivierter Musiker, der Eigenes zu sagen hat. — Die von *Knappertsbusch* hinreißend geleitete, von *Hofmüller* in bekannter Meisterschaft inszenierte und von *Leo Pasetti* in den Rahmen berauschend schöner Bilder gestellte Aufführung, mit *Wilhelm Rode, Fritz Krauß, Josef Burgwinkel, Berthold Sterneck, Carl Seydel, Julius Gleß, Martha Schellenberg* und *Leone Kruse* in den Hauptrollen, befriedigte die letzten Ansprüche. Die Aufnahme des Werkes war einmütig begeistert.

Willy Krienitz.

PARIS: Der Direktor des Conservatoire de Musique in Orléans, *Mariotte*, der uns bereits eine »Salome« nach dem Oskar Wildeschen Drama beschert hat, kommt abermals auf die Bibel zurück, und zwar mit dem dreiaktigen auf die Dichtung von André Dumas und Sébastien Charles Leconte gearbeiteten Musikdrama »Esther, princesse d'Israel«, dessen Generalprobe am Abend der Eröffnung der Kunstgewerbeausstellung als Galavorstellung stattgefunden hat. Die Dichtung ist nach der gleichnamigen, 1912 im Odéon aufgeführten Tragödie derselben Verfasser geschaffen und behandelt von einem ganz anderen Gesichtspunkt aus wie Racine die Geschichte der Esther, mit ihrem biblischen Greuel und nicht mit jenen keuschen Farben, die ihr Racine für die adeligen Jungfrauen von Saint-Cyr gegeben hat. Das Werk kam in *Piotscher* Ausstattung durch *Rouché* prächtig zur Aufführung, über die ich nach der Premiere des näheren berichten werde. — Die Opéra Comique hat »Cosi fan tutte« in der Übertragung von Chantavoine wieder in ihren Spielplan aufgenommen, von welcher Bühne man immer noch den »Tristan« in neuer Übersetzung erwartet.

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: Die Aufführung des »Intermezzo« von Strauß darf als eine Glanzleistung bezeichnet werden. *Charlotte Gleißberg* war eine in Vortrag und Darstellung ebenso temperamentvolle, wie anmutige Christine, der *H. Kügel* als Hofkapellmeister Storch mit echt altbayerischer Ruhe, die aber gelegentlich auch aufbrausen kann, ebenbürtig zur Seite stand. Alle anderen Rollen waren sehr gut besetzt, die Sänger hatten sich mit dem Vortragsstil trefflich abgefunden, namentlich in der Skatszene. Das Orchester unter *Schmidt-Belden* führte sowohl die Untermalung der Gespräche als auch die sinfonischen Zwischensätze und den wundervollen Schluß prächtig aus. *Weißleders* Spielleitung ward in der Ausstattung, in Aufbau und Anordnung sowie in der schnellen Verwandlung der Szenen den Anforderungen der Partitur vollauf gerecht. — Zu erwähnen ist noch eine stilistisch wohlgelungene Aufführung des »Fliegenden Holländer« *(Alfred Fischer)*. Die von *Ludwig Neubeck* ins Leben gerufenen und mit Ausdauer durchgeführten literarischen und musikalischen Morgenfeiern im Theater, die teils den Vorstellungen zur Vorbereitung dienten, teils über den Kreis der Bühne hinausgriffen und eine Fülle von geistiger Anregung und künstlerischem Genuß boten, fanden mit der 175. Veranstaltung, einer Hugo Wolf-Feier ihren Abschluß. In nächster Zeit steht die für die Zukunft unserer Bühne entscheidende Neuwahl des Intendanten bevor. *Wolfgang Golther*

STUTTGART: Die Vorbereitung für verschiedene Neuaufführungen, die in zeitlich kurzen Abständen aufeinanderfolgen sollen, hat zur Folge, daß gegenwärtig das Sichabwickeln eines gewohnten Spielplans erfolgt. »Carmen« wurde wieder eingesetzt und gab Gelegenheit zu einem Gastspiel der Kölner Sängerin *Janczak*, ein Vertrag mit dieser Künstlerin scheint jedoch nicht zustande gekommen zu sein. Was »Parsifal« anbelangt, so wäre wohl Zeit, einmal an eine neue szenische Gestaltung des Mittelaktes zu denken. Dem Orchesterklang kam zugute, was sich auch sonst erfreulicherweise bemerkbar gemacht hat, daß die schweren Blasinstrumente eine bessere Anpassungsfähigkeit an die übrigen Instrumentgruppen zeigten. Dadurch ist der Klang edler und von schöner Sättigung geworden. Ein dreimaliges Gastspiel der *Mailänder Opern-Stagione* machte mit einzelnen sehr guten Leistungen bekannt, ließ inter-

essante Vergleiche ziehen, zeigte aber auch, daß es dabei durchaus nicht auf einen einheitlichen, geschlossenen Charakter der gesamten Aufführung ankam, sondern durchaus nur auf die Einzeldarbietungen. Demnach hätte die deutsche Regie einen Triumph zu verzeichnen, und was den italienischen Sänger anbelangt, so errang er keinen ungeteilten Sieg. *Alexander Eisenmann*

WIEN: In dem Augenblick, als die Verhältnisse an der *Volksoper* durch den Abschluß des Ausgleichsverfahrens formell in Ordnung gebracht waren, ging das Theater an innerer Schwäche zugrunde. Operation gelungen, Patient gestorben. Mit den Gläubigern konnte man sich einigen; damit aber war der Vorrat an Nervenkraft erschöpft, und das kameradschaftliche Einvernehmen zwischen den einzelnen Gruppen innerhalb des Instituts ging in die Brüche. Und zwar waren es die Orchestermusiker, die sich in die schmalen Verhältnisse nicht schicken wollten und den Betrieb planmäßig störten. Man hat von ergreifenden Szenen am Währingergürtel gehört, bei welchen namentlich die Chorherren und -damen Trauer-, Bitt- und Rachechöre anstimmten, während die härtesten Verwaltungsräte Tränen vergossen und die Direktoren ihre Hände in Unschuld wuschen. Vergebens; die Musiker blieben bei ihrer Halsstarrigkeit, und so mußte die Volksoper ihre Pforten schließen. Die trauernd Hinterbliebenen beraten und orakeln, wie dem Leichnam neues Leben einzuhauchen wäre. Dauernder Erfolg ließe sich indessen nur dann erhoffen, wenn es gelänge, dem Organismus ein neues, junges Herz einzusetzen, dessen künstlerische Impulse ihn an Haupt und Gliedern zu erneuern vermöchten.— Auch der *Staatsoper*, die gewiß ein so unrühmliches Schicksal nicht zu befürchten hat, predigt man seit Jahr und Tag das Gebot innerer Erneuerung. Mit den alten Methoden geht's nicht mehr, und die sogenannten Neustudierungen, die irgendein älteres Werk recht und schlecht mit wenigen Proben herausbringen, locken niemanden ins Theater. Das alte Opernpublikum hat sich zum größten Teil verlaufen und wird schwerlich wieder ins Haus zu bringen sein; also müßte um ein neues geworben werden; mit neuen Ideen in der Inszenierung, der Ausstattung, der Regie oder doch wenigstens mit dem Versuch, die neuen Darstellungsprinzipien, die auf den Sprechtheatern längst heimisch sind, für die Opernbühne nutzbar zu machen. Solchen reformatorischen Wünschen steht allerdings die traditionelle Hofopernvornehmheit im Wege, der es nach wie vor einzig darauf ankommt, daß etwa in einer Oper aus der Karolingerzeit jeder Helmbusch und jede Lanzenspitze »echt« ist. *Franz Schalk* setzt seine ganze Hoffnung auf das Engagement eines prominenten Kapellmeisters, und alle vier, fünf Wochen werden die Namen Furtwängler oder Walter verheißungsvoll genannt. Das bisherige Ergebnis ist, daß mit Felix Weingartner, dessen theatralische Bewährung in wenig guter Erinnerung steht, ein Gastspielvertrag abgeschlossen wurde. Es ist ja überhaupt die Frage, ob ein Taktstockvirtuose, der sich zwischen Amerika und sonstigen Verpflichtungen doch immer nur für wenige Monate binden ließe, der geeignete Mann sein kann. Denn es ist nicht das virtuose Element, das uns fehlt. Wir haben ein Ensemble, dessen geringe Lücken leicht auszufüllen sind, und wir haben vor allem das philharmonische Orchester. Aber was wir nicht haben, ist ein tatkräftiger, junger, moderner, von der Musik und vom Theater besessener Künstler, der nicht sich, sondern das Werk in Szene setzen will.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Die Konzertsaison tropft ab. Der Unternehmungsgeist für die Aufführung neuer Musik schläft ein, um in den Musikfesten wieder gewaltig aufzuflackern. Es ist die Jahreszeit der von Amerika Zurückkommenden. So ist auch *Titta Ruffo* zurückgekommen, vielmehr den meisten als etwas ganz Neues erschienen. — Sein Konzert war eine Enttäuschung, aber eine lehrreiche. Wer Titta Ruffo vor etwa fünfzehn Jahren gehört hat, muß den unheilvollen Einfluß des amerikanischen Musikmechanismus bemerken. Ihm konnte schon der Künstler Caruso nicht standhalten. Ein Titta Ruffo aber, mit weit geringerem künstlerischem Verantwortungsgefühl begabt, wirkt nur noch wie eine einzige Brutalität. Der Schmelz ist dahin, Kraft ist geblieben. Für alle, die Titta Ruffos Stimme nur aus dem Grammophon kennen, müßte der Eindruck geradezu niederdrückend gewesen sein. Daß er es nicht oder wenigstens bei einem großen Bruchteil der Zuhörer nicht war, ist ein Beweis der Harthörigkeit für Belcanto und zweifellos auf den Einfluß des Radio zurückzuführen. Titta Ruffo hatte die volle Arroganz eines durch die Triumphe in mehreren Jahr-

zehnten verwöhnten Sängers. Wenn wir die Schädigung des Konzertstiles durch die Opernsänger seit zwanzig Jahren zu beklagen haben, dann bedeutet die Leistung Titta Ruffos auf diesem Gebiete geradezu einen Rekord. Sein Programm war von einer Primitivität, wie sie uns bisher wohl niemand zu bieten gewagt hatte. Der Schmarren triumphierte. Und der Sänger, seiner selbst nicht ganz sicher, suchte durch Bewegung der Gliedmaßen zu ersetzen, was ihm an Kunst fehlte. Das Gefühl der Unsicherheit schwand übrigens bald; Titta Ruffo fühlte sich als Herr des Podiums. Aber wir müssen gerecht sein: er ist eine explosive Natur, ein Bühnentemperament, zu Übertreibungen geneigt und durch den Erfolg dazu veranlaßt. Daß der Belcanto durch *Battistini*, der am nächsten Abend sang, viel reiner vertreten wird, braucht nicht gesagt zu werden. Aber Battistini steht keinen Versuchungen gegenüber. Er arbeitet mit einem Mindestmaß an Temperament und mit einem Höchstmaß an Verantwortung für den schwebenden Ton. Man mag sich dieses Phänomens freuen, aber nicht vergessen, daß die Bühne einen leidenschaftlicheren Menschen fordert.

Es war auch die Zeit der Passionen. Für ihre würdige Aufführung sorgt Jahr für Jahr *Georg Schumann* mit der Singakademie. Beide wanderten auch nach der Philharmonie, wo die Missa solemnis mit gesteigertem Ausdruck erklang.

Im Zuge der Künstlerinnen fallen zwei Geigerinnen auf: *Suzanne Suter-Sapin*, sehr feinfühlig in der Darstellung französischer Musik, und *Marta Linz*, Vollblutnatur, doch mit künstlerischem Ziel. Sie verteidigt ihren Landsmann Georg Kosa mit einer Sonata quasi una fantasia, deren Titel zuviel verheißt. ·gendeinen Vorstoß in Neuland konnte ich hier nicht entdecken. *Adolf Weißmann*

BRESLAU: Früher als in anderen Jahren hat der Orchesterverein seine Konzertreisen abgebrochen. Lokale Verhältnisse bedingten die Verkürzung der Spielzeit und damit den Abbruch von Aufführungsmöglichkeiten für Novitäten. *Georg Dohrn* benützte noch das letzte Konzert, um die von Strawinskij zusammengestellte und orchestrierte Pulcinella-Suite von Pergolesi herauszubringen. Die alten, liebenswürdigen Stückchen hat der Bearbeiter mit bunten Tönen geschmückt, teilweise nicht ohne Zartheit und Diskretion, zum anderen Teil grell und witzig. Als Gastdirigent fand sich *Erich Kleiber* ein, dessen Haydn-, Mozart- und Weber-Auslegungen sensationell wirkten. Aus der Fülle der übrigen Konzerte sei eine eigenartige Veranstaltung herausgegriffen. In den Räumen des früheren königlichen Schlosses veranstaltete Professor Dr. *Max Schneider* ein Kammerkonzert. Die alten friderizianischen Säle wurden durch Hunderte von Kerzen erleuchtet, die Musizierenden trugen Zeitkostüme, und man hörte Bach, Händel, Gluck, Pasquini, Mozart und Haydn von einer stilistisch aufs feinste eingestellten, erlesenen Künstlerschar. Man hatte auch eine kleine Bühne aufgeschlagen und führte Pergolesis opera buffa: »La serva padrona« in reizendster Weise auf. Das Charakteristische des Abends war die Einheit zwischen Raum und Klang. *Rudolf Bilke*

DÜSSELDORF: Ein Fall, der wohl in der Geschichte der Musik ziemlich vereinzelt dasteht: obwohl *Georg Schneevoigt* den Beweis, daß er der berufene Führer unseres Musiklebens sein könnte, glatt schuldig geblieben ist, versucht die Stadtverwaltung, ihn für ein zweites Jahr zu binden. Soll derartiger Unverstand denn zum Ruin führen? Über die Vergewaltigung klassischer Musik ist hier schon oft gesprochen worden. Der Höhepunkt aber wurde dadurch erreicht, daß eine ziemlich lahme Aufführung des »Elias« Ersatz für die seit einem Vierteljahrhundert nicht aufgeführte h-moll-Messe bieten sollte! Eine Wiederholung von Waldemar v. Baußnerns hochanständiger 4. Sinfonie war nicht unbedingt notwendig. Daß der Dirigent hierzu einen Riesenapparat benötigte, zeugte wahrlich nicht von Stilgefühl. Ottorino Respighis feine Naturstimmungen »Fontane di Roma« brachte er dagegen zu nobel abgetönter Wiedergabe. Dem wundervollen Regerschen Klavierkonzert war *Walter Rehberg* ein ausgezeichneter Anwalt. — Der *Kölner Domchor* steht der Kunst der alten Italiener ferner als die Sixtinische Kapelle. Besonders schön sang er Bruckner. Der *Immermann-Bund* setzte sich in seinen zeitgenössischen Abenden für Pfitzner, Schönberg und Alban Berg ein. Das Streichquartett des letzteren (zweisätzig) ist in der Gestaltung recht knapp und gibt sich trotz aller Farbigkeit herb und vornehm. *Willy Werth* und *Antonio Tusa* — zwei entgegengesetzte Naturen — ließen in Cellosonaten von Brahms und Reger ein Letztes an innerer Harmonie vermissen. Der einheimische *Hans Ebert* trat nach längerer Schaffenspause, die wohl innerlich bedingt war, wieder an die Öffentlichkeit.

Wenn er auch der Exotik noch nicht endgültig den Abschied gegeben hat, so bevorzugt er jetzt doch lineare Führung. Am wenigsten überzeugte eine Cellosonate. Das Streichquartett ist dagegen — trotz aller Erdenreste — im langsamen Satz von stark persönlicher und eindringlicher Wirkung. Hoffentlich findet der Hochbegabte bald völlig seinen eigenen Stil! *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die großen Konzertzyklen sind abgelaufen. Der *Orchesterverein* behauptet den breiten Erfolg, den sein Dirigent *Ernst Wendel*, wenn nicht immer von innen, so doch mindestens von außen zu zwingen versteht. Die *Museumsgesellschaft* hat unter *Clemens Krauß*, der noch stark an das Programm Scherchens gebunden war, zweifellos das Dekorum gewahrt, offenbar aber auch neue Zugkraft gewonnen. Der Kapellmeister Krauß hat sich durchgesetzt; die musikalische Gesamtpersönlichkeit wird erst allmählich im Plan der künftigen Aufführungen zu erkennen und zu beurteilen sein. Indessen hat sein Vorgänger *Hermann Scherchen* das Verhältnis zum Frankfurter Musikleben mehr und mehr gelockert. Er hat sich zwar als Dirigent des *Rühlschen Gesangvereins* gut eingeführt und mit dem selbstgegründeten »A cappella-Chor 1923« weiterhin Treffliches geleistet. Seine verdienstlichen, neuzeitlich gerichteten Sinfoniekonzerte im Orchesterverein haben aber mangels genügender Teilnahme leider eingestellt werden müssen; und es scheint, als ob die bevorstehende Interessengemeinschaft der Rühlianer mit dem (von *Stefan Temesvary* geleiteten) *Cäcilienverein* Scherchen in seiner Betätigungsmöglichkeit voraussichtlich noch weiter eindämmen werde. Unser Musikleben krankt, wie anderwärts, an der jetzt üblichen Zersplitterung und Vielfältigkeit einander überkreuzender Interessen. Während die wichtigsten und fähigsten Führer Mühe haben, zur Geltung zu kommen und zu existieren, zieht man immer wieder neue Kräfte in den Strudel, um sie gelegentlich ebenso wieder ausspeien zu lassen. So war auch kein zwingender Grund zu erkennen, weshalb der *Dessoffsche Frauenchor* (dessen Gründerin *Margarete Dessoff* jetzt in Amerika wirkt) *Hermann v. Schmeidel* aus Elberfeld zum Führer berufen hat. Schmeidel ist zwar gleichzeitig Leiter der Orchesterschule an Hochs Konservatorium geworden, er wird aber als ein Faktor auch des Elberfelder und Düsseldorfer Musiklebens schließlich zwischen den dre Städten leben müssen. Die Musikpflege des werktätigen Volkes hat mit dem Tode *Karl Werners* einen schweren Verlust erlitten. *Max Bartsch* versucht jetzt die Lücke auszufüllen und hat mit dem *Volkschor* »*Union*« eine Aufführung der »Schöpfung« zuwege gebracht, die Gutes erhoffen läßt. In der Kammermusik haben sich vor allen anderen *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* hervorgetan, die im »Museum« die arg vernachlässigte Duosonate in e-moll op. 122 von Reger zur andächtig aufgenommenen Erstaufführung brachten; ferner, an gleicher Stelle, *Hugo Kolberg*, der erste Konzertmeister unseres Opernhausorchesters. Auch *Gustav Lenzewski* (Geige) und *Reinhold Merten* (Klavier) ist ein reifes und feinsinniges Musizieren zu danken, bei dem sie unter anderem die Sonaten von Debussy und Janáček ins rechte Licht rückten. Das von der Deutsch-Spanischen Gesellschaft vorgestellte *Trio von Barcelona* (der Herren *Vives*, *Perello*, *Marès*), von dem man Beethoven, Brahms und Granados hörte, fesselte vor allem im typisch romanischen Stil des Vortrags, während ein Abend des jungen Dirigenten und Schönberg-Schülers, *Walter Herbert*, durch die Gegenüberstellung von Schönbergs »Pierrot lunaire« und Strawinskijs »Oktett für Blasinstrumente« mitten in die Problematik des neuesten Musikschaffens hineinführte. Schönberg erschien hier bei aller bewundernswerten Eigenart und Konsequenz und allen Einzelfeinheiten seines Werkes doch mehr als hervorragender Gestalter eines bereits überholten ästhetischen Kritizismus denn als starker schöpferischer Musiker. Und Strawinskij bestach, wie schon damals in Salzburg, durch die Unmittelbarkeit eines Musikertums, das der tönenden Kunst sozusagen wieder die Handlungsfreiheit zurückgewinnt. Spieler des Leipziger Gewandhauses und Frankfurter Opernhauses hatten das gute Gesamtniveau dieses Abends verbürgt. Bei Schönberg ist als Pianistin *Else C. Kraus* und als ausnehmend feinfühlig gestaltende Sprecherin *Marie Gutheil-Schoder* hinzugetreten. Die Zahl der einzeln auftretenden Künstler ist, aus bekannten Gründen, ziemlich spärlich geworden. Man muß ein *Alfred Hœhn* oder gar eine *Elly Ney* sein, um einen einigermaßen stark besuchten Saal zu begeistern. Die Not der Zeit sorgt auf grausame Art dafür, daß Musik wieder ein Fest werde.

Karl Holl

GENF: *Adolf Busch* hatte den Reigen deutscher Solisten in den Genfer Sinfoniekonzerten eröffnet. Ihm folgten *Emanuel* und *Sigmund Feuermann* und *Beatrice Sutter-Kottlar*. Die beiden Brüder spielten das Doppelkonzert für Violine und Cello in a-moll von Brahms und der weit begabtere Emanuel die Freske »Epiphanie« für Cello und Orchester von André Caplet aus der Nachfolge Debussys. Hier hat sich Caplet zum erstenmal von Debussy losgelöst. Diese Art Illustration zu einer seltsamen äthiopischen Legende ist ein durchaus selbständiges, in Form und Sprache neues Werk. Die angehäuften technischen Schwierigkeiten des Solopartes überwand Emanuel Feuermann mit verblüffender Sicherheit. Ebenfalls zur ersten hiesigen Aufführung gelangten drei Petrarca-Sonette Arnold Schönbergs von 1904, die Frau Sutter-Kottlar sang. Wie die Sängerin gegen die kompakten leidenschaftlichen Klänge des Orchesters kämpfte und den wellenartigen, plötzlich abbrechenden und immer wieder ansetzenden Themen standhielt, war im höchsten Grade bewunderungswürdig. Die feinnervige Pianistin *Clara Haskeil* spielte das Saint-Saëns c-moll-Konzert, und der Geiger *Jacques Thibaud* brachte uns sein Bravourstück, die »Symphonie espagnole« die Edouard Lalo vor drei Jahrzehnten für Sarasate geschrieben hatte. Nach diesem Virtuosenkonzert hätte das *Orchestre romand* die Saison mit einem Beethoven-Abend nicht würdiger beschließen können. Zerschnitt *Ernest Ansermet* früher die Sätze Beethovenscher Sinfonien in Episoden, so ist heute seine Auffassung und Interpretation großzügig und einheitlicher geworden. Außer der Ouvertüre und Fragmenten aus dem zweiten Akt des »Fidelio« hörten wir die 9. Sinfonie. Das Solistenquartett und der Gemischte Chor »Chant sacré« sangen die Ode an die Freude zum erstenmal in deutscher Sprache. — Der bald hundertjährige »*Chant sacré*« gab unter der Leitung des Münsterorganisten *Otto Barblan* den »Elias« Mendelssohns, und die »*Société de musique symphonique*«, der geschulteste Chor Genfs, brachte unter *Albert Paychère* die »Iphigenie in Aulis« von Gluck in der gekürzten Fassung des Münchener Prinzregententheaters zu vier erfolgreichen Bühnenaufführungen. Außer den Sinfoniekonzerten bereitete uns den ungetrübtesten musikalischen Genuß der letzten Wochen das *Pro Arte-Streichquartett* aus Brüssel. Eine solche meisterhafte Ausgeglichenheit des Vierklangs ist so ungewöhnlich und beglückend, daß man nicht müde wird, die Belgier *Onnou*, *Halleux*, *Prévost* und *Maas* zu hören.

Willy Tappolet

GENUA: In diesem abgelaufenen »Winter« wurden von verschiedenen Seiten lebhaftere Anstrengungen gemacht, das Konzertleben hier etwas großstadtmäßiger zu gestalten. Die schon öfter erwähnten »G. U. M.« und »Giovane Orchestra« gehen hierin mit löblicher Initiative voran. Für ein Spottgeld (15 Lire das sind 2 Mark) kann ein Mitglied dieser Musikkonsumvereine zehn bis zwölf Konzerte besuchen, die natürlich nicht alle Hervorragendes bieten können. In angenehmer Erinnerung haftet ein Liederabend von *Gioacchino Rimondini*, der sich mit alt- und neuitalienischen (Berisso!) Gesängen als veritabler Meister des Belcanto erwies. Die Sopranistin *Roncallo* steht nicht auf gleicher technischer Höhe, ist aber eine schätzenswerte Liedersängerin. Das *Sevčik-Quartett* fand vielen Beifall. Im großen und ganzen ist die Superiorität der nichtitalienischen Instrumentalisten unleugbar und auch hier von kritischen Naturen unbestritten. Zur Zeit sind drei große Orchesterkonzerte des Theaterorchesters im Gange unter bedeutenden italienischen Dirigenten. Da ich es jedoch nicht über mich bringe, jedesmal wieder von Pontius zu Pilatus um den Eintritt »betteln« zu gehen, sei das Unternehmen als reine Lokalangelegenheit eingeschätzt.

Fr. B. Stubenvoll

HAMBURG: Die Anwesenheit von *Richard Strauß* an drei Operntagen ist auch Anlaß gewesen, ihm im Konzert unter *Eugen Papst* mit der »Edelmann«-Suite eine Ehrung zu bezeigen. Eugen Papst, der dreißig Sinfoniekonzerte leitete, mit stets anregender Wahl und mit einer Fülle auch des Neuen und Neuesten, hat den Kreis beschlossen — der den Hauptkonzerten unter Muck parallel geht — und am letzten Tag auch, unternehmend gespielt von der Schweizer Geigerin *Emmy Born*, Busonis Violinkonzert als Neuheit (die ein Vierteljahrhundert alt) sich bewähren lassen. Der verkappte Dreisätzer mit einer Fülle technischer Komplikationen (von einem Belesenen, der Eigenwege und Spekulationen noch verschmähte) erwies sich als dankbares Opus, dem eine gute Aufnahme bereitet ist. Unter Papst ist hier Mozarts Requiem mit der v. Keußlerschen Ergänzung durch Frühwerke an der Süßmayr-Partie eindrucksreich gegeben, unter *Sittard* in der Karwoche auch

mit nachdrücklicher Wirkung Bachs matthäische Passion mit nur wenigen Auslassungen. Der *Cäcilien-Verein* unter *Spengel* bedachte (mit großer Wirkung) Mozarts c-moll-Messe, aber nicht mit den Ergänzungen Schmitts aus des Meisters Frühzeit, sondern in der Urfassung, die nur geringe Nachhilfen erfahren hatte. Das *Borwitzky-Quartett* (jüngere Gründung, mit Initiative) hat Respighis D-Quartett erstmals gegeben; ein Dokument, das zeigt, wie der Autor den Geist der Zeiten studierte, thematisches Bilden und sonatenhaftes Werden mehrt, auch unter Verwendung von Nationalgut. Von auswärtigen Dirigenten hat *Furtwängler* auch im letzten Konzert stärksten Zulauf und gewichtigsten Nachhall geweckt. Auch *Abendroth* und *Walter* sind mit Betonung gefeiert; von Solisten die junge Pianistin *Dorothea Braus* mit Vorzug, Frau *Onegin* und *Claire Dux* nicht weniger; gleichfalls *Adolf Busch* im Bunde mit *Serkin*. In die Lobpreisung von auswärts auf *Berth. v. Vigier* hat man hier nicht eingestimmt.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: In den letzten Sinfoniekonzerten der Staatskapelle gab es neben unantastbarem, wohlbekanntem Alten einiges ganz Moderne: So Bartóks »Tanz-Suite« und Riccis »Concerto«, von denen das zweite hier am besten gefiel. Großen Erfolg hatte *Elisabeth Schumann* als Arien- und Liedersängerin. Man war entzückt, wieder einmal echt gesanglichen Klang zu hören. Ähnlichen Genuß bereitete der Liederabend der ausgezeichneten Sopranistin *Maria Carloforti*, deren kraftvolle Stimme ganz in Wohllaut webt. Das Karlsruher *Voigt-Quartett*, das, wie man uns mitteilt, leider aufgelöst werden soll, pflegte in der Hauptsache klassische Musik. Es hatte sich gerade im letzten Jahr künstlerisch sehr vervollkommnet. Großes Interesse finden nach wie vor die intimen Kammerkonzerte von *Margarete Voigt-Schweikert*, die sich kürzlich auch als Liederkomponistin wieder hervorgetan hat. Von der Fülle der sonstigen Konzertveranstaltungen läßt sich nur sagen, daß sie sich zumeist leeren Sälen gegenübersieht.

Anton Rudolph

KÖLN: Gelegentlich einer festlichen Tagung mit einem an Arbeit und anregenden Vorträgen reichen Programm veranstaltete der *Provinzialverband Rheinland des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* ein dreitägiges Kammermusikfest ausschließlich mit Werken rheinischer Komponisten. Die Konzerte gaben einen dankenswerten Überblick über die schöpferischen Kräfte, die in der jüngeren rheinischen Komponistengeneration am Werk sind, ließen aber auch ältere führende Persönlichkeiten, wie *Sträßer*, *Heuser* und *Schillings*, gebührend zu Worte kommen. Nur einige Charakterköpfe aus den Reihen der Jungen seien genannt: der trotz aller klassizistischen Herkunft frisch und erwärmend musizierende *Rudolf Peters*, der bewegliche, unproblematische *Hermann Henrich*, *Heinrich Lemacher*, ein Vertreter echter rheinischer musikalischer Heimatkunst, vor allem aber *Josef Eidens*, dessen herbes, verschlossenes und doch innerlich packendes Oktett zu den reifsten Schöpfungen gehört, die man auf dem Fest kennenlernte. Der junge *Walter Berten* erregte mit einer Liedfolge für Singstimme, Flöte, Bratsche und Baßklarinette berechtigtes Aufsehen.

Willi Kahl

LANDAU (Pfalz): Das *I. pfälzische Musikfest* — das Adjektiv stimmt eigentlich nicht — umfaßte drei Aufführungen: am Karfreitag von Brahms die Tragische Ouvertüre, Vier ernste Gesänge und das Deutsche Requiem, am Ostersonntag vormittags zwei Streichquartette, von Beethoven (op. 95 Nr. 1) und Brahms (op. 51), gespielt vom *Wendling-Quartett*, zwischen und nach diesen Stücken Beethovens Liederzyklus »An die ferne Geliebte« und einige volkstümliche Lieder von Brahms; den Nachmittag eröffnete *Arno Landmann* mit Bachs Präludium und Fuge in D-dur, es folgte Bachs Kantate »Wachet auf!« für Chor, Soli und Orchester, geleitet von *Fritz Schmidt* (Ludwigshafen), und als Krönung Bruckners 5. Sinfonie. Höhepunkte des Festes waren das Requiem, dirigiert von *Neumann* (Speyer) — den Chor stellte der *Liedertafel-Cäcilienverein Speyer* und der *Musikverein Landau* —, ferner die akademisch-vornehme Darbietung des Wendling-Quartetts, die Leistung des *Beethoven-Chors (Ludwigshafen)*, das wunderbare Orgelspiel Landmanns und insbesondere die geniale Gestaltungskunst *Boehes* mit dem *Pfalzorchester* in Bruckners Sinfonie. Von den Gesangssolisten überragte die Münchener Sopranistin *Nelly Merz* ihre Kollegen *B. Sterneck* und *Fr. Krauß* um ein Bedeutendes. *K. M. Zwißler* bewährte sich als glänzender Begleiter. Die stilistische Redaktion des Festprogramms konnte nicht als ganz einwandfrei gelten. *Theo Montus*

LEIPZIG: Im Konzertleben bereitet sich frühzeitig die Sommerruhe vor. Rückschauend muß man feststellen, daß der Zug des prominenten Künstlertums nach Leipzig weiter gegen die Vorjahre nachgelassen hat. Inwiefern die allgemeine Krise im deutschen Konzertleben hieran mit die Schuld trägt, läßt sich nicht übersehen. Sicher ist, daß das unglaublich passive Verhalten der hiesigen musikliebenden Bevölkerung gegenüber Namen und Persönlichkeiten von Rang — bei einseitiger Bevorzugung gewisser Lokalgrößen — einen Teil des führenden Künstlertums mit von den Leipziger Konzertstätten ferngehalten hat. Unter den Nachzüglern kamen dieser Tage noch die *Böhmen*, und man feierte diese geniale Kammermusikvereinigung, wie sie es verdient hat. Aus Böhmen kam ferner eine erlesene Sängerschaft unter *Antonin Bednar*, dem temperamentvollen und kultivierten Dirigenten; diese Sänger sind im Privatleben Lehrer, in der Ausübung ihrer noch ganz naturhaft anmutenden Kunst vielleicht nur noch mit ähnlichen russischen Chorvereinigungen zu vergleichen. Auf jeden Fall ergab ihr Auftreten in Leipzig viel Anregung. Letzthin machte sich auch die »Internationale Gesellschaft für neue Musik« vorteilhaft bemerkbar mit einem Pfitzner-Abend, der durch des Meisters eigene Mitwirkung und durch die große Kunst der *Olszewska* zu einem intimen und besonderen Ereignis wurde.

Hans Schnoor

MANNHEIM: Nachdem die verschiedenen Institutionen, die dem Konzertleben frönen, sich ihres Jahrespensums entledigt haben, kann man schon einen gewissen Generalüberblick über ihre jeweilige Existenzberechtigung gewinnen. Und da muß man leider sagen, daß der alte, in früheren Jahrzehnten verdienstvoll tätig gewesene *Musikverein*, der älteste Chorverein der Stadt, sich auf einer abwärtsgleitenden Linie befindet. Dagegen sprießt neue Lebenskraft aus der *Volkssingakademie*, die unter *Arnold Schattschneider* Max Bruchs »Lied von der Glocke« zu ganz respektabler Wirkung brachte. Auch der *Lehrergesangverein* dankt seinem neuen Dirigenten *Werner v. Bülow* neuen Aufschwung, der sogar den Namen Johann Sebastian Bach in die vordem nur der Liedertafelei gewidmeten Programme einzufügen wagte. Die Volksmusikpflege gedachte in einem Orchesterkonzert unter *Richard Lert* der Pfitzner, Rudi Stephan und Liszt, von letzterem sinfonische Dichtung und Klaviersoli mit Orchester bietend. *Otto Voß* war der Held der Tasten. Das *Pfalzorchester* unter *Ernst Boehe* gastierte mit einer Darbietung der 9. Sinfonie Beethovens, die gewiß gut gemeint war. — Aber alles orchestrale Gewoge überglänzte ein Abend, den *Felix Weingartner* mit dem Nationaltheaterorchester hervorzauberte. Der berühmte Dirigent, der von hier einst seinen Aufstieg beginnen konnte, musizierte mit seinen einstigen Getreuen so prachtvoll Wagner, Berlioz und Beethoven, daß man alle Öde und Not der Gegenwart vergaß.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Auch für den vergangenen Konzertmonat gilt: multa, non multum. Der alte Refrain. Zu den Ausnahmeveranstaltungen gekörte ein ungemein genußreicher Abend von *Ludwig Landshoff* und seinem *Bach-Verein* mit einer musikalisch, stilistisch und chortechnisch ganz hervorragenden Aufführung der grandiosen sogenannten Nelson-Messe (d-moll) von Joseph Haydn, der ein heiter-frommes, verklärtes Salve Regina von demselben Komponisten und ein erhaben-einfaches Veni sancte spiritus von Niccolo Jommelli eingefügt war. Ähnliche Freude erlebte man an dem ernsten stilgerechten Musizieren von *Karl Thomann* (Violine) und *Li Stadelmann* (Cembalo), die Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach auf ihr Programm gesetzt hatten. Aus der Reihe der Liederabende ragten *Paul Bender* und *Fritz Brodersen* hervor, von denen, jeder in seiner besonderen intuitiven Art, Bender Schumann und Brodersen Schubert zur Offenbarung werden ließ.

Willy Krienitz

PARIS: Die großen Konzertsäle hatten zu Ostern ihre Pforten geschlossen und beschränken sich jetzt nur auf ihr gewöhnliches Repertoire. Die Société des Concerts beendigte mit einer vollständigen Aufführung der »Béatitudes« von César Franck die Saison. Außerdem herrschte Wagner vor, besonders am Karfreitag. Zwei Neuigkeiten sind jedoch bei den Colonnes zu verzeichnen: drei neupersische »Roubbayats« (Vierzeiler für Gesang und Orchester in der Übersetzung von *Omar Khayyeun* und *Hafiz*) und eine sinfonische Allegorie in Form eines einaktigen Balletts von D. Levidis, »Le Pâtre et la Nymphe« betitelt. — Von anderen Konzerten sind die Aufführungen der »Grande Messe« und des »Chant de la Cloche« von Vincent d'Indy, da

den Werken von *Jean Poueigh* gewidmete Musikfest und einige Erstaufführungen in der S. M. I. (Société musicale indépendante): Delvincourt und Tscherepnin, Bienenbaum und Berthet zu melden; ferner das Konzert mit Kompositionen von Fräulein *Canal*, die außerdem ihr sinfonisches Gedicht »Don Juan« im Trocadéro dirigierte und im gleichen Saal eine gute Wiedergabe des Schumannschen »Faust« unter *Rhené-Baton* und *Pillois*, welch letzterer mit der *Ecole de rhythmique* noch Mozarts »Les petit Riens« brachte. Im Conservatoire ehrte *Boris v. Schloezer* anläßlich der zehnjährigen Wiederkehr des Todestages das Andenken Skrjabins durch ein Konzert mit Werken des Meisters. — Von den unzähligen Solisten der letzten Wochen hat sich besonders *Moïsewitsch* durch sein Konzert mit dem *Lamoureux-Orchester* (Beethovens op. 37 und Schumanns op. 54) ausgezeichnet und an der Orgel des Trocadéro *Marcel Dupré* mit Bachs Präludien und Fugen in g-moll und D-dur. *J. G. Prod'homme*

PRAG: Wenn ich, — kurz vor dem Prager Musikfest — gebunden an den vorgeschriebenen Raum, einige wenige Statuen in ihm aufstelle, so *markiere* ich bloß das Bemerkenswerteste. Unter den deutschen Komponisten in Böhmen wurde endlich (welch Ereignis in der großen Stille!) eine Reihe der Jungen und Jüngsten herausgebracht. *Erwin Schulhoff*, der temperamentvollste unter ihnen, erlebte gleich drei Erstaufführungen: Seine Salzburger Streichquartettstücke, eine Folge von tanzartigen unkomplizierten Gebilden mit frechen Rhythmen über einer klaren Struktur waren dem Publikum zu wenig vergrübelt, zu wenig versonnen; Musik muß wahrscheinlich Philosophie sein. Sie wurden im Kammermusikverein gegeben (wo *Lothar Windspergers* stark epigonenhaftes Streichquartett g-moll Beifall fand). Schulhoffs »32 Orchestervariationen über ein eigenes Thema« stammen aus einer früheren Schaffensperiode des Künstlers, sind asentimental gehalten, virtuos geschrieben, aber entbehren der Musik, die in den späteren Schöpfungen Schulhoffs überströmt. Ebenfalls in den Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaters (die übrigens an Niveau verloren haben) war eine Sinfonische Phantasie des jungen *Victor Ullmann* und Orchesterlieder »Kirschblüte« des noch jüngeren vielgewandten *Hans Schimmerling* zu hören. Der erstgenannte, ein ungemein ernster zünftiger Schönberg-Schüler, hat großes Formtalent im Schlußteil seines Werkes bewiesen, während Schimmerling in seinem Orchesterliederzyklus die melodische Erfindung, die manchmal gar zu stark in die Ohren springt, mit der jungen Opuszahl erklärt; da die folgenden Kompositionen bekannt sind, kann ich bestätigen, daß dieser begabte Musiker mit viel Geschick die neuen Bahnen wandelt.

In der *Tschechischen Philharmonie* hat der großzügige *Wenzel Talich* Fidelio Finkes sechsteilige Orchesterliederreihe »Frühling«, die mit Werfels »Abschied« schließt, erfolgreich dirigiert, ein nobel empfundenes Werk, über das ich nächstens bei anderer Gelegenheit schreiben werde. Schulhoffs drittes Stück, sein Klavierkonzert mit Orchester, erregte (unter Talich mit *Karl Solc* am Flügel) Freunde und Feinde. Er überstrawinskijiert im Technischen, im Klang und Ausdruck alles Dagewesene. Erwähne ich noch die Erstaufführung von *Alban Bergs* »Wozzek«-Bruchstücken durch *Zemlinsky*, ein musikhistorisches Ereignis für alle die, welche aus dem konstruktiven Stile Schönbergs einen neuen Musizierstil erhofft haben, so kann ich zu tschechischen kammermusikalischen Aufführungen übergehen, die Bedeutung haben. Historisch wichtig war die Vorführung der Spiel- und Vokalmusik des alten Prager Musikpapstes *W. J. Tomaschek*, dessen fünfundsiebzigster Todestag sich jährte, die Erinnerung an den Romantiker Zd. Fibich wurde ebenfalls mit interessanten Konzerten begangen. Der *»Verein für moderne Musik«* (Spolek) hat eine glänzende Übersicht über die moderne Musikentwicklung gegeben, *Emil Axmans* Cellosonate hat hier alles in den Schatten gestellt. Ich erwähne zusammenfassend, daß die reproduktiven Kräfte in diesem Rahmen durchweg hohes Niveau hatten. — Von auswärtigen Virtuosen wirkte *Emma Lübbecke-Job* mit Paul Hindemiths Klavierkonzert wie ein Meteor. Man hat hier schon lange nicht so durchgeistigtes Spiel bei musikantisch-neuer Auffassung gesehen! Das Stück selbst erinnert stellenweise an vorklassische Methoden, hat viel gesunde Erfindung und frappiert durch immer wieder hochauflodерndes Leben. *Erich Steinhard*

STUTTGART: Neuheiten kamen wenige im Konzertsaal zum Vorschein, doch ist ein Streichquartett von *Karl Bleyle* zu erwähnen, ein Stück, hier vom *Wendling-Quartett* erstmals aufgeführt, dem man sicher bald auch im Reiche draußen begegnen wird. Es ist nicht ganz stilrein, hat stellenweise etwas vom ver-

kappten Orchesterstück an sich, ist aber, technisch betrachtet, für die Geigen vorzüglich gesetzt und steckt voll Schwung. Von *Hermann Reutters* Konzertino für zwei Klaviere, vom Komponisten mit *Graf Heinrich v. Wesdehlen* gespielt, ist zu sagen, daß es seine Entstehung viel zu sehr der Arbeit und Überlegung verdankt, um als echtes Erzeugnis freier künstlerischer Phantasie gelten zu können. Eine örtliche Neuheit war das d-moll-Quartett von Busoni, an ihm ließ das *Stuttgarter Streichquartett (W. Kleemann)* seine Kräfte erstarken. Der Geiger *Wasa Přihoda* erregte berechtigtes Aufsehen, doch war sein Mozart-Spiel eisig kalt. Diesem Böhmen ist an innerer Glut überlegen der Italiener *Guetta*, obwohl ihm bei weitem nicht die gleiche technische Meisterschaft zu Gebote steht wie dem in der Pflanzschule der höchstleistungsfähigen Techniker erzogenen Prager Künstler.

Alexander Eisenmann

WIEN: Als vor etwa fünfundzwanzig Jahren das Wiener Konzertvereinsorchester seine segensvolle Wirksamkeit unter Ferdinand Löwes Leitung begann, hatte es ein Programm, einen idealen Inhalt: Anton Bruckner, dessen Kolossalsinfonien noch zu entdecken und populär zu machen waren. Löwe hat sie entdeckt, hat sie vielen tausend dankbaren Zuhörern nahegebracht. Und wie der Dirigent in der Bruckner-Pflege groß wurde, so wuchsen auch das Orchester und das Auditorium im Namen Bruckners. Damals empfing das musikalische Wien ein sicheres Gefühl für den Bruckner-Stil, für die Bruckner-Meinung und -Gebärde; ein stolzer Besitz, der auch bis in die letzten Jahre treulich bewahrt und behütet wurde. Dann wurde Löwe, der Bruckner-Apostel, krank und starb. Und seither ist das Apostolat verwaist, die Bruckner-Gemeinde führerlos. Sie läuft bald diesem, bald jenem Propheten nach, um regelmäßig mit der Enttäuschung im Herzen heimzukehren. *Furtwängler* hat die Neunte mit den Philharmonikern aufgeführt, *Clemens Krauß* die Fünfte mit dem Sinfonieorchester. Aber hier wie dort schob sich äußerliches, virtuoses Theater vor den seelischen Horizont dieser Musik. Mag sein, daß unserer Nachkriegsgegenwart überhaupt die innere Sammlung und Ausgeglichenheit fehlt, um all das, was die Brucknersche Sinfonik mit ihren weiten Spannungen umfaßt, auch wirklich zu sammeln und auszugleichen. Wie denn auch das Stilgefühl für Bruckner, das hierzulande noch vor kurzem weit verbreitet war und sich völlig sicher wußte, lange nicht mehr so fest steht. — In einem Novitätenkonzert unter *Leopold Reichwein* spielte *Eduard Erdmann* das Klavierkonzert von Křenek, das sehr interessant, fesselnd und phantasievoll ist, das sich aber doch, von allzu vielen und gegensätzlichen stilistischen Impulsen gejagt, auch auf kurze Strecken kaum geradlinig fortbewegen kann. Dann gab's noch eine Passacaglia für großes Orchester von Karl Prohaska, ein ernstes Werk, das sich am Finale der Brahmsschen e-moll-Sinfonie entzündet und seiner eklektizistischen Sendung mit Würde und Gewichtigkeit, vor allem aber mit persönlichem Geschmack gerecht wird. — *Jakob Gimpel*, ein junger, ausgezeichneter, von den Dämonen des großen Talents und des vielleicht noch größeren Ehrgeizes besessner Pianist, spielte neue Klavierstücke von Karol Rathaus, die äußerst modern sind und doch auch einen gewissen Sinn fürs Elegante nicht verleugnen. Atonale Gemeinplätze solcher Art gelten jetzt als die beliebtesten Stützpunkte unserer Virtuosenprogramme. *Heinrich Kralik*

ZÜRICH: Angeregt durch die *Sektion Zürich der Internationalen Gesellschaft für neue Musik* brachte *Hermann Scherchen* mit *Clara Wirz-Wyß*, einem glänzenden Sopran von überragendem Können, und *Carl Rehfuß*, sowie Instrumentalisten des Winterthurer Stadtorchesters Arnold Schönbergs Serenade op. 24 zu sehr eindringlicher, wenn auch kompositorisch noch keineswegs vollkommen überzeugender Wiedergabe. Als sehr bedeutend mußten ferner die Konzerte des *Häusermannschen Privatchors* und des *Reinhartschen Privatchors* gewertet werden. Ersteres vermittelte die »Missa choralis« von Liszt, Verdis farbige Vertonung des Danteschen »Vergine madre« und kürzere Chorwerke Bruckners, denen *Hermann Dups* und sein meisterlich geschulter Chor durchwegs hochstehende Interpretation zuteil werden ließen. *Walter Reinhart* seinerseits erprobte die suggestive Kraft seines Wollens an Bach-Kantaten mit vollem Erfolg. — Kammermusik vermittelten das *Léner*-, und das *Prisca-Quartett*, wobei letzteres durch technische Glätte und frohgemutes Musizieren eine besonders liebenswürdige Note zeigte.

Gebhard Reiner

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

DARMSTADT: Intendant *Ernst Legal* hat soeben die Neubearbeitung von Webers einaktiger Spieloper »*Abu Hassan*« von *Willy Werner Göttig* zur *Uraufführung* am Hessischen Landestheater angenommen. Das Werk, dessen Partitur im Verlag der Seiboldschen Buchdruckerei Werner Dohany, Offenbach, in Kürze erscheint, kommt im Rahmen eines »Deutschen Singspielabends« Anfang der Spielzeit 1925/26 heraus.

DRESDEN: »*Die Hochzeit des Mönchs*«, eine neue Oper des in Berlin lebenden Komponisten *Alfred Schattmann*, deren Textbuch eine freie Neuschöpfung nach Conrad Ferdinand Meyer aus der Feder von *Arthur Ostermann* ist, wird in der ersten Hälfte der kommenden Spielzeit in der *Dresdener Staatsoper* unter Leitung von *Fritz Busch* zur *Uraufführung* gelangen

»*Cesarios Wiedergeburt*« ist der Titel eines musikalischen Lustspiels in drei Akten von *Hans Teßmer* (nach einer venezianischen Novelle von Karl Gjellerup), an dessen Vertonung der in Dresden lebende Komponist *Theodor Blumer arbeitet.*

KIEL: *Igor Strawinskijs* einaktige Oper »*Mavra*« (Text von Boris Kochno, nach Puschkin) und *Roland Manuels* komische Oper in zwei Akten »*Isabelle und Pantalon*« wurden von der Intendanz des *Kieler Stadttheaters* zur alleinigen *reichsdeutschen Uraufführung* erworben. Beide Opern, die 1922 in Paris ihre Uraufführung erlebten, sollen Ende Oktober im Rahmen der Kieler Herbstwoche zur Aufführung gelangen.

KOPENHAGEN: »*Don Juan Maraña*« von *August Enna* wurde hier *uraufgeführt.*

ZITTAU: Die Oper »König Drosselbart« von *Max Burkhardt* gelangte zur erfolgreichen Erstaufführung.

OPERNSPIELPLAN

MÜNCHEN: Der Operndirektor des Frankfurter Stadttheaters, *Clemens Krauß*, wird bei den heurigen Münchener Festspielen den »*Ring des Nibelungen*«, »*Die Meistersinger von Nürnberg*« und »*Figaros Hochzeit*« dirigieren.

KONZERTE

CHEMNITZ: Im Konzertwinter 1924/25 führte *Gust. William Meyer* in seinen Kammerkonzerten »Neue Musik« Werke von Busoni (Fantasia contrapuntistica), Reger (op. 96 für zwei Klaviere), Debussy, Kilpinen, Strawinskij, Bloch (Violinsonate), Horwitz, Kögler, Graener, Skrjabin, Karg Elert (Klaviersonate op. 105), Gooßens (Suite für Flöte, Violine und Klavier), Malipiero, Pizetti und Rieti auf. — Hindemith war eine besondere Veranstaltung (Marienleben und Bratschensonate op. 11, 4) gewidmet.

DRESDEN: *Karl Pembaur*, der Leiter des Dresdener Opern- und Sinfoniechors und der Kirchenmusiken in der früheren katholischen Hofkirche, hat eine *Vokalkapelle* ins Leben gerufen. Die 70 Mitglieder dieser Vereinigung sind sämtlich solistisch vorgebildet. Als Aufgabe hat sich Pembaur gestellt, mit dieser Kapelle Werke aus der Blütezeit des reinen a cappella-Gesangs und der neueren Zeit zur Aufführung zu bringen, die um ihrer hohen Ansprüche in gesanglicher und musikalischer Hinsicht willen nur von derartigen Chorvereinigungen gesungen werden können.

HAMBURG: Die Erstaufführung des von *Richard Strauß* für den einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* geschaffenen *Klavierkonzertes* »*Parergon zur Symphonia Domestica*« wird unter *Eugen Papst* im Oktober dieses Jahres in den Sinfoniekonzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde stattfinden.

HEIDELBERG: Das *sechste Deutsche Brahms-Fest* wird, wie nunmehr feststeht, im Mai nächsten Jahres in *Heidelberg* unter *Furtwängler* veranstaltet werden. Veranstalterin ist wiederum die *Deutsche Brahms-Gesellschaft*, deren Vorsitz Max Friedländer führt.

MÜNCHEN-GLADBACH: Auch hier plant die Stadtverwaltung anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande im Laufe des Sommers festliche Musikveranstaltungen. Es ist ein *dreitägiges Musikfest* vorgesehen, das Werke rheinländischer Komponisten für Orchester, Chor, Orgel und Kammermusik zur Aufführung bringen will, als Abschluß einen Beethoven-Abend (9. Sinfonie). Die Leitung hat *Hans Gelbke*.

NEUYORK: Die *Neuyorker Philharmonischen Konzerte* werden wie bisher zur Hälfte von *Mengelberg* dirigiert. In die andere Hälfte teilen sich *Toscanini* und *Furtwängler.*

PLAUEN i. V.: *Walther Böhmes* neues Oratorium »Die Jünger« erzielte bei seiner *Uraufführung* unter *Julius Gatters* Leitung einen nennenswerten Erfolg.

TRIER: Das Ergebnis des Preisausschreibens, das die Stadt Trier aus Anlaß des Mittelrheinischen Musikfestes (3.—6. Mai) erlassen hatte, liegt jetzt vor. Hauptpreisträger ist *Hermann Wunsch* (1884 in Neuß geboren), von dem die 3. Sinfonie mit Schlußchor und Gesänge mit Orchester aufgeführt wurden. Den zweiten Preis erhielt *Wilhelm Richter* (1889 in Krefeld geboren) mit einer Sinfonie in einem Satz.

ULM a. d. D.: Im Rahmen der Konzerte des *Konzertbunds* Ulm-Oberschwaben wurden die Missa Solemnis von Beethoven aufgeführt. Ausführende waren der Chor des Vereins für Klassische Kirchenmusik, das verstärkte Stadttheaterorchester und Münchener Solisten. Die Aufführung stand unter Leitung von *Fritz Hayn*.

WIEN: Eine größere Konzertreise führt das *Orchester der Wiener Staatsoper (Wiener Philharmoniker)* Ende Juni und Anfang Juli durch Deutschland. In Breslau, Berlin, Hamburg, Lübeck, Hannover, Magdeburg und Mannheim wird Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* die Konzerte dirigieren, in Köln, Darmstadt, Baden-Baden, Stuttgart, München und Nürnberg übernimmt *Bruno Walter* die Leitung der Konzerte.

TAGESCHRONIK

Zwei Notizbücher Anton Bruckners aufgefunden. Im Besitze des Konzertmeisters der Wiener Oper, Professor *Franz Mairecker*, fanden sich zwei Notizbücher *Anton Bruckners*. Unter den Notizen befindet sich eine Reihe von Adressen. Man findet, teils von Bruckners Hand, teils von den Adressaten selbst geschrieben, die Anschriften folgender Freunde des Meisters: Siegfried Ochs, Karl Muck, Hans Richter usw. Johann Strauß ist noch als »Wien, 4. Bezirk, Igelgasse 6« wohnhaft bezeichnet, also in jener Gasse, die heute seinen Namen trägt und im selben Hause die Witwe des Meisters beherbergt. Eine Adresse stimmt nachdenklich. Sie bezeichnet den Wohnort einer Dame, deren Anschrift lautet: »Fräulein Ida B., christliches Hospiz, Berlin, Königgrätzer Straße 5«. Diese Dame hat, wie zwei heute noch lebende Freunde des Meisters bekräftigen können, Bruckners Zuneigung in ungewöhnlichem Maße besessen. Diese beiden Persönlichkeiten sind der Cellist der Wiener Oper Wilhelm Jeral und Dr. Karl Muck. Herr Jeral berichtet, daß Bruckner von dieser Dame stets in schwärmerischer Weise sprach, und Dr. Muck besitzt eine Reihe von Briefen Bruckners, in denen von ihr die Rede ist. Auf jeden Fall ist diese Feststellung wichtig, weil sie das Märchen von der misogynen Veranlagung Bruckners endgültig Lügen straft. Außerdem findet man von Bruckners Hand einige seine Hauptwerke betreffende Aufzeichnungen, z. B. »Quintett Juni 1879 beendet — Siebente Symphonie Anfang September 1883 beendet — Tedeum Anfang März 1883 beendet«. Für Bruckners musikalisches Schaffen charakteristisch ist ein Thema, das auf einer der nächsten Seiten niedergeschrieben ist, und das der Meister anläßlich des Orgelspiels beim Hochamt in St. Florian am 25. März 1894 (Mariä Verkündigung) verwendet hat. Daneben steht außer dem bereits genannten Datum geschrieben: »Schluß des h. Hochamts, mit freiem Satz abgewechselt. Am Anfang des Hochamts aus meinem 150. Psalm Anfang, dann frei Gründonnerstag ...«

*

Das Geburtshaus Mozarts in der Getreidegasse zu *Salzburg*, ehemals das Haus eines Kaufmanns, ist seit 1917 im Besitze der Internationalen Stiftung »*Mozarteum*«. Aus der Wohnung Mozarts hat man im Jahre 1880 unter Leitung des verdienten Mozart-Forschers Johann Ev. Engl ein Mozart-Museum gemacht. Man hat sich jetzt in Salzburg dazu entschlossen, das Museum den Erkenntnissen der neuen Zeit entsprechend aufzustellen, und war sich klar, daß trotz des Sammelcharakters, der ebenso die Mozartiana sammelt, die mit dem Meister und dessen Verwandtschaft im Zusammenhange stehen, wie die Zeugen der Kultur, die allerorts erblühte und weiterlebt, der Bürgerhauscharakter der Wohnung gewahrt werden muß. Allerdings sind keine Möbel mehr vorhanden. Gerade deshalb aber war es nötig, den alten Wohnungseindruck, wie er zur Zeit Mozarts bestanden hat, wiederherzustellen. An diesen Arbeiten ist man gegenwärtig tätig. Man hat festgestellt, daß seit dem 18. Jahrhundert die Wände niemals abgekratzt wurden, sondern einfach, wenn sie schmutzig waren, neue Tünchungen und Farben darüber kamen. Zentimeterdicke Schichten hatten sich daher angelegt, die insbesondere die zierlichen Stukkaturen zu unförmlichen Wülsten entstellt hatten. Es erwies sich, wie man ja vermutete, daß zu Mozarts Zeiten die Wohnräume nichts weiter als helltönte Farben hatten, die man nun wiederfand und die zur Grundlage der neuen Färbungen verwendet wurden. Auch im Arrange-

ment der Räume und in der Hängeart der Bilder werden die Fortschritte, welche die Heimatschutzbewegung und der verfeinerte Sinn für Altvätertum uns gegeben hat, in Anwendung gebracht, und wenn im Frühsommer die Aufstellung vollendet sein wird, mag Mozarts Geist aus dem Museum noch klarer und eindringlicher leuchten, als er es bis jetzt getan hat. Im Juni wird das erneuerte Mozart-Museum voraussichtlich im Beisein des Bundespräsidenten Dr. Hainisch feierlich eröffnet werden.

In der Bibliothek eines greisen sizilianischen Priesters ist ein kostbares Manuskript einer unbekannten *Kirchenmusik* von *Vincenze Bellini* mit eigenhändiger Widmung des Verfassers entdeckt worden. Die Komposition wird nächstens in einer Kirche von Catania aufgeführt werden.

* * *

An der Städtischen Musikhochschule in *Mainz* wurde 1924 eine »*Männerchorvereinigung*« gegründet. Der etwa vierzig Sänger starke Chor steht unter der Leitung des Abteilungsvorstehers der Anstalt, *Heinrich Werlé*. Die Vereinigung tritt ausschließlich zu rein künstlerischen Zwecken auf und wird sich in der Hauptsache auf die Wiedergabe alten Chorgutes, sowie auf die Propagierung zeitgenössisch wertvoller Musik beschränken. Die Städtische Musikhochschule richtet demnächst ganzjährige Dirigenten-, Einführungs- und Fortbildungskurse unter Leitung von Heinrich Werlé ein. Alle Anfragen an denselben: Mainz, Wallaustraße 54/2 (Tel. 4182).

Das seit 22 Jahren unter Leitung des Intendanten *Frido Grelle* stehende *Stadttheater Zwickau* ist seit der Spielzeit 1924 *ganzjährig*. Gepflegt wird ganz besonders die Oper (Spiel- und große Oper). Die 40 Mann starke Stadtkapelle steht unter Leitung von *Wilhelm Schmidt*.

Die Wiener Gemeindeverwaltung hat einen Betrag von 32 000 Schilling (320 Millionen Kronen) für *Theater- und Musikaufführungen für Arbeiter und Angestellte* bewilligt, die auf die Kunststellen der verschiedenen Wiener Arbeiter- und Angestelltenorganisationen aufgeteilt worden sind.

*

Heinrich Grünfeld feierte am 21. April seinen 70. Geburtstag.

Der Gesangsmeister *José Maria Lepanto* wurde 70 Jahre alt.

Die Berliner Gesanglehrerin *Nicklaß-Kempner* konnte ihren 75jährigen Geburtstag feiern.

Der Münchener Kammersänger *Eduard Schuegraf* konnte dieser Tage sein 50jähriges Künstlerjubiläum begehen.

Die *Kgl. Ungarische Hochschule für Musik* feierte im Mai mit mehreren Festkonzerten ihr 50jähriges Bestehen.

*

Der bekannte Kunsthistoriker der Universität *Göttingen* und Leiter der Göttinger Händel-Festspiele Prof. Dr. *Oskar Hagen*, der soeben aus Amerika zurückkehrte, wo er während des Wintersemesters als Carl Schurz-Austauschprofessor mit starkem Erfolg gewirkt hatte, hat einen Ruf als ordentlicher Professor und Direktor des Kunsthistorischen Instituts an die *Staatsuniversität Madison* (Wisconsin) U. S. A. erhalten und wird dem Ruf im Herbst Folge leisten. Prof. Hagen soll das Kunsthistorische Institut in Madison nach deutschem Muster organisieren.

Dr. *Roderich v. Mojsisovics*, dem Direktor des Konservatoriums des steiermärkischen Musikvereins in Graz, wurde vom Bundesminister der *Professorentitel* verliehen. *Hugo Holle* ist von der Leitung der »Neuen Musik-Zeitung« (Stuttgart) zurückgetreten. Es zeichnet von nun ab *Hermann Enßlin* als verantwortlicher Schriftleiter.

*

Intendant Dr. *Willy Becker* aus Düsseldorf wurde zum Intendanten des *Bremer Stadttheaters* gewählt.

Der Spielleiter der Oper des Aachener Stadttheaters *Hanns Friederici* ist als *Oberspielleiter* der Oper für das Mecklenburgische Landestheater in *Schwerin* verpflichtet worden.

Der Berliner Komponist *Karl Kämpf* ist von dem *Männergesangverein Liedertafel M.-Gladbach* als Nachfolger des jüngst verstorbenen Musikdirektors Robert Geyr, des ehemaligen Dirigenten der Bochumer Sängervereinigung, zum *Chorleiter* gewählt worden.

Dr. *Heinz Knöll*, bisher Erster Übungsmeister an der Dresdener Staatsoper, hat einen Ruf als *Erster Kapellmeister an das Badische Landestheater in Karlsruhe* erhalten und wird dieser Berufung mit Beginn der neuen Spielzeit Folge leisten.

Die Direktion des *Schloßtheaters Schönbrunn* in Wien (Rainer Simons) hat *Ernst Kunwald* als ersten musikalischen Leiter dieser Kammeropernbühne verpflichtet.

Das siebenjährige Wunderkind *Pietro Mazzini* wurde von der Philharmonischen *Akademie* zu *Bologna* zum »diplomierten Kapellmeister« ernannt.
Karl Paulke wurde zum Dirigenten des *Hamburger Kirchenchors* gewählt.
Alfred Sittard ist als Professor für Orgelspiel an das Institut für Kirchen- und Schulmusik berufen worden.
Fritz Stiedry wird mit Ablauf der Spielzeit seinen Posten als Leiter der Wiener Volksoper aufgeben.
Der Breslauer Intendant *Heinrich Tietjen* wurde an die *Städtische Oper in Berlin* (Deutsches Opernhaus) als Intendant berufen. Die Frage des musikalischen Oberleiters ist noch ungeklärt, doch scheinen *Bruno Walter* oder *Leo Blech* einzig dafür in Frage zu kommen.

*

Prof. Dr. *Georg Anschütz* (Hamburg 37, Hansastraße 60), der die Herausgabe eines ausführlichen Werkes über die Zusammenhänge von Ton und Farbe beabsichtigt, bittet jeden, der beim Musikhören oder anderen akustischen Eindrücken *Farbenerscheinungen* hat, sich mit ihm in Verbindung zu setzen.

AUS DEM VERLAG

Der Verlag *Breitkopf & Härtel* bereitet mit Unterstützung der Brahms-Verleger Simrock und Peters und der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien eine *kritische Gesamtausgabe von Brahms' musikalischen Werken* vor. Das Gesamtwerk wird 24 Foliobände umfassen und soll im Jahre 1927 erscheinen.
Die Oper: »*Das Mahl der Spötter*« von *Umberto Giordano*, die mit großem Erfolge an der Mailänder Scala zur Erstaufführung gebracht wurde, erscheint demnächst in deutscher Sprache. Bearbeitung von *Ernst Lert* im Verlage *Bote & Bock*.

TODESNACHRICHTEN

BADEN-BADEN: Hier ist Generalmusikdirektor *Otto Lohse* an den Folgen einer Zuckerkrankheit, die die Amputation eines Fußes notwendig gemacht hatte, gestorben. Am 21. September 1859 in Dresden geboren, hatte er seine musikalische Ausbildung am Dresdner Konservatorium erhalten. Nachdem er im Dresdner Hoforchester als Cellist gewirkt hatte, übersiedelte er 1880 als Professor des Klavierspiels an die Kaiserliche Musikschule in Wilna. Zwei Jahre später vertauschte er Wilna mit Riga. Von da aus führte ihn sein Weg nach Hamburg, dann als Dirigenten der Deutschen Oper im Drury Lane-Theater nach London und von 1896 bis 1897 war er Leiter der Damrosch-Gesellschaft in den Vereinigten Staaten. Die nächste Station seiner künstlerischen Tätigkeit war Straßburg. Im Jahre 1904 übernahm dann Lohse die Oberleitung der Kölner Oper und 1912 ist er nach Leipzig übergesiedelt, wo er seitdem als Direktor die dortige Oper leitete. Nimmt man dazu, daß Lohse die Deutsche Oper im Covent Garten-Theater zu London dirigierte, daß er in Spanien, Holland, Rußland, Frankreich und Monto Carlo Gastspiele gegeben, schließlich auch in Brüssel die Wagner-Festspiele im Theâtre de la Monnaie geleitet und weiterhin an demselben Theater als ständiger Dirigent gewirkt hat, so bietet sich das Bild eines reichbewegten, vielseitig fruchtbaren Künsterlebens.

DRESDEN: *Maximilian Gabler*, der ehemalige erste Klarinettist der Dresdener Staatskapelle, der 40 Jahre lang (1881—1921) als hervorragender Vertreter seines Instrumentes an ihr gewirkt hat, ist im Alter von 66 Jahren gestorben.

NIZZA: *Jean de Reszke*, der einst weltberühmte Tenor, ist, 75 Jahre alt, hier verschieden. Jean de Reszke war der Caruso der Wagner-Zeit. Er war der erste Siegfried der Pariser Oper. In den letzten Jahren war er als Gesanglehrer tätig.

PARIS: *André Caplet* ist am 24. April gestorben. 1878 in Havre geboren, wurde er 1901 mit dem Rompreis ausgezeichnet und wirkte von 1910 bis 1914 als Musikdirektor an der Oper zu Boston. Er war ein bedeutender Dirigent. Als Komponist lehnte er sich streng an Claude Debussy an. Sein verhältnismäßig geringes Schaffen erweiterte er seit einigen Jahren durch Kompositionen mystischer Tendenz, so wie den »Miroir de Jésus«, der diesen Winter mit großem Erfolg aufgenommen wurde und von dem eine Aufführung für den 5. Mai unter Leitung des Komponisten angekündigt war.

WIEN: Am Ostersonntag ist, 76 Jahre alt, nach langem Leiden ein seltener, edler Mensch, eine kunstbegeisterte, gütige Frau entschlafen, deren Name die Musikgeschichte nicht vergessen wird. *Maria Fellinger* war die Freundin von Johannes Brahms, in deren Familienkreis der Meister die Weihnachtsabende seiner letzten Jahre verbrachte.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bloch, Ernest: Sinfonie (cis). Leuckart, Leipzig.

Dunn, James P.: Overture on Negrothemes. J. Fischer, Neuyork.

Grabner, Hermann: op. 15 Perkeo. Suite f. Bläserorchester. Kahnt, Leipzig.

Honegger, Arthur: Pacific 231. Mouvement symphonique. Kleine Part. Wiener Philharm. Verl.

Prohaska, Karl: op. 22 Passacaglia. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Prokofieff, Serge: op. 21 Nr. 2 Suite du ballet »Chout«. Gutheil, Leipzig.

Scheffler, Siegfried: Mazedonische Suite. Rahter, Leipzig.

Schmitt, Florent: Mirages Nr. 1 Tristesse de Pan; Nr. 2 La tragique chevauchée. Durand, Paris.

Stephan, Rudi: Musik. Kleine Part. Schott, Mainz.

Taylor, Deems: Thou the looking glass. Suite. J. Fischer, Neuyork.

Weidig, Adolf: op. 46 Sinfonische Suite. Leuckart, Leipzig.

b) Kammermusik

Achron, Josef: op. 21 I. Suite en style ancien p. Viol. et Piano. Univers.-Edit., Wien.

Butting, Max: op. 26 Kleine Stücke f. Streichquartett. Schott, Mainz.

Dohnanyi, Ernst v.: op. 10 Serenade f. Viol., Br. u. Vcell. Kleine Part. Wiener Philharm. Verl.

Ertel, Paul: op. 50 Sonate f. Viol. u. Pfte. Bote & Bock, Berlin.

Franck, César: Quintette. Transcription p. 2 Pianos (J. Griset). Hamelle, Paris.

Hába, Alois: op. 12 II. Quartett im Vierteltonsystem. Univers.-Edit., Wien.

Jirák, K. B.: op. 20 Sonate f. Viol. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Kryzanowska, H.: op. 44 Quatuor (A) p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Hamelle, Paris.

Labroca, Mario: Streichquartett. Univers.-Edit., Wien.

Ornstein, Leo: Seeing Russia with teacher. A cycle of Piano Duets. G. Schirmer, Neuyork.

Siegl, Otto: op. 24 Zweite Sonate f. Vcell. u. Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.

— op. 39 Sonate f. Viol. u. Pfte. Doblinger, Wien.

Spalding, Albert: String Quartet (e). Schirmer, Neuyork.

Tansman, Alex.: Second Quatuor à cordes. Sénart, Paris.

Tscherepnine, Alex.: Sonate (D) p. Vcelle et Piano. Durand, Paris.

Tedeschi, L. M.: op. 46 Suite p. Arpa, Viol. e Vcello. Zimmermann, Leipzig.

Walthew, Rich. H.: Serenade-Sonata f. Viola or Violin and Piano. Williams, London.

Watermann, Adolf: op. 11 Sonate (c) f. Viol. und Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Weill, Kurt: op. 8 Streichquartett Nr 1. Univers.-Edit., Wien.

Weiße, Hans: op. 4 Streichquartett (c). Univers.-Edit., Wien.

Wetz, Richard: op. 49 Streichquartett Nr. 2 (e). Simrock, Leipzig.

Windsperger, Lothar: op. 20 Rhapsodie-Sonate (C) f. Vcell. u. Pfte. Schott, Mainz.

Zemlinsky, Alex.: op. 19 III. Streichquartett. Univers.-Edit., Wien.

Zilcher, Hermann: op. 53 Winterlandschaft für Vcell u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bartók, Béla: op. 19 Der wunderbare Mandarin. Pantomime. Klav. vierh. Univers.-Edit., Wien.

Behrends, Leopold (Hattingen): Fantasie u. Doppelfuge über den Choral »Einer ist König« für Orgel, noch ungedruckt.

Böhme, Walter: op. 21 Fünf kleine Stücke f. Orgel oder Harmon. Kahnt, Leipzig.

Chrisander, Nils: 323 technische Studien für Pfte. Heinrichshofen, Magdeburg.

Clavers, Rémy: Souvenirs d'enfance. Pour Piano. Hérelle, Paris.

Ebel, Arnold: op. 33 Impressionen und op. 34 Impressionen. Neue Folge. Klavierstücke. Verlagsanstalt deutscher Tonsetzer, Berlin.

Elmas, Stephan: I. Konzert (g) f. Pfte. Steingräber, Leipzig.

Hába, Alois: op. 16 Dritte Suite für Vierteltonklavier. Univers.-Edit., Wien.

Jacobi, Wolfgang: op. 9 Passacaglia und Fuge; op. 10 Suite im alten Stil f. Pfte. Ries & Erler, Leipzig.

Lang, Walter: op. 13 Sieben Stücke f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Manén, Joan: op. A—20 Ballade f. Viol. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Meyer-Olbersleben, Max: Konzert für Viola. Ausg. mit Klav. F. Schuberth, Leipzig.

Mojsisovics, Roderich: op. 38 Sonate (b) f. Orgel; op. 52a Bilder aus Steiermark f. Pfte. Zierfuß, München.

Moritz, Edvard: op. 22 Vier Kompositionen f. Pfte. Birnbach, Berlin.

Niemann, Walter: op. 96 Heitere Sonate; op. 99 Antike Idyllen f. Pfte; op. 100 Ein Bergidyll. Variationen über eine Hirtenweise f. Pfte. Simrock, Leipzig.
Percheron, S.: Nouvelle méthode de Piano theoretique et pratique. Leduc, Paris.
Philipp, J.: Une demi-heure de préparation technique. Pour Piano. Heugel, Paris.
Ploner, Jos. E. (Hötting-Innsbruck): op. 8 Visionen im Spektrum. Sechs Klavierstücke, noch ungedruckt.
Poldini, Ed.: op. 80 Moments musicaux. 25 Vortragsstudien f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Prokofieff, Sergei: op. 38 Sonate Nr. 5 für Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Rathaus, Karol: op. 9 Fünf Klavierstücke. Univ.-Edit., Wien.
Reinach, Léon: Sonate (d) p. Piano. Sénart, Paris.
Rhené-Baton: Passacaille p. Flûte av. accomp. de Piano. Durand, Paris.
Ruthardt, Adolf: op. 62 Studien u. Stücke f. d. linke Hand allein f. Pfte. Otto Forberg, Leipzig.
Schennich, Emil: Fantasia ecstatica f. Pfte und Streichorch. Doblinger, Wien.
Schmalstich, Clemens: op. 81 Drei Studien f. Pfte. Bote & Bock, Berlin.
Schmidt, Franz: Tokkata f. Orgel. Kern, Wien.
Schönberg, Arnold: op. 25 Suite f. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Schultheß, Walter: op. 12 Drei Klavierstücke. Schott, Mainz.
Schwartz, Heinrich: Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzerten. Steingräber, Leipzig.
Siegl, Otto: op. 38 Zweite kleine Sonate für Pfte. Doblinger, Wien.
Steiner, Hugo v.: 12 Kapricen f. Viol. Kern, Wien.
Tagliapietra, G.: Tre esercizii e venti variazioni per le grandi estensioni del Pfte. Ricordi, Milano.
Tailleferre, G.: Concerto p. Piano et Orch. Heugel, Paris.
Toch, Ernst: op. 32 Drei Klavierstücke. Schott, Mainz.
Weinberger, Jaromir: Spinett-Sonate für Pfte. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Cadman, Charles Wakefield: The Garden of mystery. Opera in one act. J. Fischer, Neuyork.
Casadesus, Henri: Le Rosier, opéra bouffe. Eschig, Paris.
Davico, V.: La tentation de S. Antoine. Edition Arlequin, Paris.
Kufferath, C.: La mille quatrième, drame lyrique. Edition Arlequin, Paris.
Ravel, Maurice: L'enfant et les sortilèges. Fantaisie lyrique. Durand, Paris.
Strawinskij, Igor: Mavra. Opera bouffe en 1 Acte (auch mit deutschem Text). Russischer Musikverl., Berlin.
Thieme, Robert: Juanita oder Frauenehre. Oper in einem Akt. Verlag des Haydn-Konservat., Charlottenburg.
Zandonai, Riccardo: I cavalieri di Ekebù, dramma lirico, libretto di Arturo Rossato da »La leggenda di Gösta Berling« di Selma Lagerlöf. Ricordi, Milano.

b) Sonstige Gesangsmusik

Airs italiens. Transcription (Piano) par G. Tailleferre. Heugel, Paris.
Anders, Erich: op. 15 Kinderlieder mit Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Behm, Eduard: op. 57 Sechs Liebeslieder von Ricarda Huch f. eine Singst. mit Klav. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.
Behrends, Leopold (Hattingen): op. 4 Motette »Der Herr ist in seinem heiligen Tempel« f. achtst. gem. Chor; op. 8 Vier geistliche Lieder f. vierst. gem. Chor, noch ungedruckt.
Blatter, Carl (Ludwigshafen): Das Weihnachtsgeheimnis. Oratorium, noch ungedruckt.
Blume, Karl: Der Goldschmied von Köln und andere Lieder zur Laute. Benjamin, Leipzig.
Braunfels, Walter: Neues Federspiel nach Versen aus »Des Knaben Wunderhorn« f. eine Singst. mit Kammerorch. Neue Fassung. Ries & Erler, Berlin.
Czajanek, Victor C.: op. 49 Missa solemnis in laudem divini regis pacis f. gem. Chor, Orch. und Orgel. Böhm & Sohn, Augsburg.
Dora, Jean: Six mélodies. Eschig, Paris.
Dost, Walter: op. 50 Der Freiheit Wiederkehr für Männerchor mit Orch. O. Forberg, Leipzig.
Ebel, Arnold: op. 29 Sieben Lieder nach Dichtungen von W. Lobsien f. eine Singst. mit Klav. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.
Eisler, Hanns: op. 2 Sechs Lieder f. Ges. mit Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Grabert, Martin: op. 53 Sechs Gottsucherlieder von G. Schüler f. Ges. mit Pfte. oder Orgel. Simrock, Leipzig.
Gruenberg, Louis: op. 22 Tierbilder f. Ges. mit Klav. Univers.-Edit., Wien.
Herrmann, Willy: op. 143 Deutsche Volkslieder als Duette mit Pfte. bearbeitet. Simrock, Leipzig.
Honegger, Ernst: op. 4 Fünf Lieder nach Gedichten von J. Reichart f. Ges. mit Pfte. Wehrli, Zürich.
Kaun, Hugo: Hünengräber. Ich heb' zu dir die Hände. Der Kranich. Männerchöre. Hainauer, Breslau.
Kletzki, Paul: op. 11 Drei Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Simrock, Leipzig.
Kodály, Zoltán: Vier Lieder f. Ges. mit Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

AUS JOH. SEB. BACHS KANTATENWELT

VON

HANS JOACHIM MOSER-HEIDELBERG

Im Juli dieses Jahres jährt sich Bachs 175. Todestag, und bald wird ein Jahrhundert seit jener Mendelssohnschen Matthäus-Passionsaufführung verflossen sein, mit der die von Forkel und Rochlitz neu eröffnete Bach-Pflege zu voller Fahrt gelangte — Grund genug, heute zu fragen, wie weit wir allgemein in der Kenntnis Bachs vorgeschritten sind. Oder wenigstens: in der Kenntnis der Werke Bachs als der Voraussetzung dazu; denn da der Meister selbst als Persönlichkeit wie jeder Ganzgroße einem jeden Menschengeschlecht etwas Neues und Anderes zu sagen hat, wird er wohl nie als »völlig ausgekannt« bezeichnet werden dürfen. Und selbst das »Kennen« der Werke wird immer nur ein verhältnismäßig begrenztes heißen dürfen; denn bringt hier schon zur Kompositionstechnik fast jedes Jahrzehnt neue Gesichtspunkte, so steht auch jede Kennerpersönlichkeit vermöge ihrer einmaligen Artung in einer anderen, besonderen Beziehung zu den einzelnen Kunstwerken. Fragen wir also noch bescheidener: was hat »man« von Bach zumeist gehört? Die Orgel- und Klavierwerke haben in der Kirchen- und Hausmusik sich noch am leichtesten einen weiteren Kennerkreis schaffen können, Orchestersuiten, Concerti, Sonaten fanden im Sinfonie- und Solistenkonzert ihren Platz, zwei Passionen, die Weihnachtshistorie, die h-moll-Messe und eine Reihe Kantaten im Oratorienverein. Aber eben die Kantaten sind schon durch ihre gewaltige Zahl und da sie im heutigen Gottesdienst begreiflicherweise nicht wieder auf ihrem alten Mutterboden erblühen konnten, als Gesamtmasse vergleichsweise am unbekanntesten geblieben. Es ist zwar kürzlich gesagt worden, Bach hätte wohl Hunderte von Kantaten, aber nur die eine Matthäus-Passion geschrieben — etwa in dem Sinn, als seien jene eine von der Pflicht geforderte Gewohnheitsförderung in Massen, dies jedoch eine einzige Lebenskrönung aus innerstem Muß gewesen. Nun wird gewiß niemand die Matthäus-Passion verkleinern wollen, und es sei auch zugegeben, daß unter den erhaltenen 215 Kirchenkantaten vielleicht 40 durch merkliche Züge der Gelegenheitseile oder aus Hemmungen durch geringwertigen Text etwas zurücktreten. Aber der Rest von 175 vollgültigen Stücken bleibt doch ein geradezu gewaltiges und hochgeniales Erbe. Wie man den Wert eines Kunstwerks nicht mit dem Zollstock messen darf, soll man seine Schätzung auch nicht auf die Statistik gründen, sonst hätten wir schließlich ebenso das Recht zu sagen: Bach hat zwar fünf Passionen geschrieben, aber nur die eine Kantate »Christ lag in Todesbanden«, zwar mehrere Messen, aber nur den einzigen *Actus tragicus*, eine ganze Reihe von Oratorien, aber nur die alleinige Luther-Kantate »Ein feste Burg ist unser Gott«. Gleichwohl genügt es nicht, sich bei dem Bewußt-

sein zu beruhigen, wenn man durch günstige Umstände ein Dutzend oder auch selbst dreißig Bach-Kantaten aufgeführt gehört hat, dann kenne man genug, kenne man sie ungefähr alle. In Wahrheit muß man ihnen wirklich fast sämtlich ins Angesicht geschaut haben, denn ein Genius wie Bach ist fortwährend neu und wenigstens in Einzelzügen immer wieder ungeahnt überraschend, und jeder weitere Fund (leider fehlen ja noch etwa zwei Fünftel des einstigen Bestandes) kann unseren Begriff von der Bach-Kantate als solcher wesentlich erweitern. Es ist also nicht etwa bloßer Sammlersport oder Vollständigungsehrgeiz, wenn man sich in Bachs Kantatenwelt als Ganzes vertieft und einlebt, sondern man befindet sich hier in der Brunnenstube, in der Kernwerkstatt, der Kraftzentrale des Bachschen Schaffens überhaupt; faßt man hier festen Fuß, so wird man erstaunt gewahr, wie sich hier fast alle Werkgattungen, die Bach durch Belege bereichert hat, treffen und kreuzen, wie die Kantate auch ihrerseits auf jene ihren Einfluß ausgeübt hat. Vollends für eine tiefere Einsicht in Bachs Phantasie und Arbeitsweise ist nichts so gewinnreich wie das liebevoll verweilende Durchschreiten seines Kantatenmagazins. Ich sprach von seiner »Kantatenwelt«, und das Wort ist mit Bedacht gewählt; denn stehen die Kantaten neben den vokalen Großwerken äußerlich etwa wie viele Novellen neben wenigen Romanen, so ist es doch eine ganze, reiche Welt, ein wahrhaft herrlicher Kosmos glaubensdurchströmter Kunst, der sich aus all diesen Bausteinen zum himmlischen Kristalldom zusammenbaut.

Man kann Bachs Kantaten unter kirchlich-liturgischem Zusammenhang betrachten, wie sie sich im Sonntagsgottesdienst durchs Festjahr hindurch als musikalische Predigt neben die Wortauslegung des Geistlichen stellen und aus der jeweiligen Perikope von Epistel und Evangelium beziehungsreichen Inhalt gewinnen — so hat es richtig und mit vielem Erkenntnisgewinn Rud. Wustmann in seinem Buche »Bachs Kantatentexte« getan, zumal er damit eine Neubereicherung des *de tempore* im evangelischen Gottesdienst erstrebte. Wir wollen statt dessen lieber vom Musikalisch-Gestalterischen ausgehen, das ja in allererster Reihe von Bachs Schöpferwillen abhängt, während er dort mehr als — wiewohl oft sehr selbständiger — Erfüller des von seinen Textdichtern Neumeister, Sal. Franck, Picander, Mar. v. Ziegler Gewollten erscheint. Auch sei hier auf die entwicklungsgeschichtliche Ableitung der Kantatenform verzichtet, wie ich sie in meiner »Geschichte der deutschen Musik« Bd. II in dem Kapitel »Von der Motette zur Kantate« als ein musikgeschichtliches Hauptgeschehen des 17. Jahrhunderts zu zeichnen versucht habe. Nehmen wir die Kantate, wie sie Erd. Neumeister in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts in mehreren Jahrgängen als Dichtungsgattung aufgestellt hatte, einfach als ein Gegebenes hin: ein Zyklus aus lied- oder arienhaft festgeformten Strophen, die durch rezitativische, in sogenannter »madrigalischer Dichtart« locker gereimte, fast an Reimprosa grenzende Betrachtungen

verbunden sind; an die Stelle der Pfeilerstrophe kann auch, zumal als Chortext, ein Kernspruch (*dictum*) der Bibel treten. Das Ganze war der »Szene« eines Opernbuches bewußt nachgebildet und wurde bei Erscheinen von kirchlicher Seite aus vielfach, und nicht mit Unrecht, als theatralische Verweltlichung scharf befehdet. Derselbe Vorgang griff — in Leipzig z. B. in den letzten Lebensjahren Kuhnaus, also erst wenige Jahre vor Bachs Johannis-Passion auf die Komposition von Christi Leiden als Gattung über und gestaltete diese alte liturgisch-gregorianische Form fast zur Oper um. Aber das bedeutete nicht eine verstärkte »Dramatisierung« im heutigen Sinne, sondern eher das Gegenteil. Wir haben aus der Händel-Opernrenaissance der letzten Jahre gelernt, daß in der alten Oper nicht die »Handlung« im Vordergrund stand, sondern die »Arienarchitektur« als eine Kette von Zustandsdarstellungen wechselnder menschlicher Affekte, durch welche die flüchtig im Seccorezitativ erledigte Handlung jeweils nur als verbindendes Scharnier, situationsklärend, hinführte. Es wäre an der Zeit, diesen Gesichtspunkt auch auf die Bachschen Passionen — nicht als den allein maßgebenden, aber doch als einen bisher zu Unrecht vernachlässigten, mit bestimmenden —, zur Anwendung zu bringen. Man wird später vielleicht unsere heutigen Passionsaufführungen als »verwagnerte«, weil einseitig auf die Geschehensspannung zugespitzte Bearbeitungen kennzeichnen. Es soll auch gar nicht geleugnet werden, daß Bach sich dort in hundert Einzelheiten als ein fabelhaft schlagkräftiger »Dramatiker« im romantischen Sinne zeigt; schon daß seine Handschrift der Matthäus-Passion den Evangelientext durch rote Tinte auszeichnet, betont das gebührend; aber es ist in Wahrheit doch nicht so, wie man heute vielerorts zu glauben scheint, daß die betrachtenden Chöre und Arien bloß »aufhaltende« Einschübe darstellen, die man soweit als irgend möglich (und als den Solisten erträglich!) auszumerzen habe. Sondern z. B. die Matthäus-Passion ist eine riesige, zweiteilige Kantate mit den vier Hauptpfeilern der Chöre »Kommt ihr Töchter« zu Beginn und »O Mensch bewein« zum Schluß der *prima parte,* »Ach nun ist mein Jesus hin« zur Eröffnung und »Wir setzen uns mit Tränen nieder« zum Ausklang der *seconda parte,* dazu je drei bis vier Solistenarien mit ihren ariosen Einleitungsrezitativen sowie zwölf Choralstrophen einer idealen Zuhörergemeinde — und das ganze oratorische Element des Evangelisten samt Jesus und Turbae spielt gewissermaßen nur die Rolle als vermittelnde Wandeldekoration zwischen diesen hellbeleuchteten, stillstehenden Kalvariengemälden von höchster Kostbarkeit. Schon deshalb werden zusammengestrichene Aufführungen der Bachschen Passionen, sobald diese Erkenntnis Allgemeingut geworden ist, gegenüber der ungekürzten Nachmittag- und Abendaufführung verdientermaßen immer mehr in den Hintergrund treten, während solche früher meist wohl eher um des einzelnen, sonst verlorenen musikantischen Genusses der »aufgemachten Striche« willen oder gar aus Rekordehrgeiz unternommen worden sind.

Daß diese »kantatenhafte« Deutung der madrigalisch ausgestalteten Passionen nicht willkürlich ist, sondern zu Recht besteht, ist unschwer zu beweisen. Man hat bisher einen scharfen Trennungsstrich zwischen Kantate, Oratorium, Messe und Passion bei Bach zu ziehen versucht, aber in Wirklichkeit ist das unmöglich. Denn wenn z. B. Wustmann die Kantate Nr. 11 »Lobet Gott in seinen Reichen« wegen der paar Evangelisteneinschübe, Gemeindechoralstrophen und betrachtenden Ariosi als besonderes »Himmelfahrtsoratorium« aus seinem Kantatenbuch ausgeschieden hat, so müßte das gleiche noch mit einer ganzen Reihe weiterer Kantaten geschehen, die er trotzdem als solche bringt: denn z. B. zu Beginn des zweiten Teils der Kantate Nr. 17 »Wer Dank opfert« erzählt der Evangelist im Secco aus der Geschichte der zehn Aussätzigen »Einer aber unter ihnen, da er sahe« usw.; ebenso beginnt Nr. 22 mit der Evangelisten- und Christus-Szene »Jesus nahm zu sich die Zwölfe«; in Nr. 42 beginnt der gleiche Testo »Am Abend aber desselbigen Sabbats«, und wenn man auch vielleicht wegen des Sachverhalts in der 43. Kantate »Gott fähret auf mit Jauchzen« streiten kann, da hier die Evangelistenworte ausnahmsweise im Sopransecco vorgetragen werden, so liegt der Fall in der Fischerkantate (88) wieder ganz klar, da hier zur Eröffnung der *seconda parte* der Historicus als Tenor und Jesus als Bariton in der bekannten dialogischen Epenform der Passion auftreten. Auch die Einfügung von quasi-Gemeindechorälen ist in den Kantaten häufig genug, so in Nr. 48 »Ich elender Mensch«, in der Pfingstkantate für Sopran und Baß Nr. 59 »Wer mich liebet«, in Nr. 65 »Sie werden aus Saba alle kommen«, wo die Heiligdreikönigsstrophe aus *Puer natus* mit volksliedhafter Derbheit auftritt, und in vielen anderen; Rust hat gelegentlich der Trauerode auf Königin Christiane Eberhardine sogar wahrscheinlich gemacht, daß solche Choräle oft selbst dort eingefügt worden sein dürften, wo die Bachsche Handschrift davon nichts ausdrücklich vermerkt. Daß vollends das Weihnachtsoratorium aus sechs oratorisch ausgestalteten Kirchenkantaten besteht, in denen wieder Sätze anderer, zum Teil weltlicher Kantaten und auch Reste einer Bachschen Markus-Passion stehen, ist ebenso bedeutsam wie die — bis auf das Fehlen aller Rezitative — kantatenhafte Gestaltung der h-moll-Messe, wo man z. B. von einer Kyrie-, einer Credo-Kantate sprechen könnte, wie ja auch deren thematische Beziehungen zu den Kirchenkantaten 11, 12, 78 usw. bekannt sind. Auch die Einleitungsariosi zu den Arien des Himmelfahrtsoratoriums sprechen nicht gegen dessen Kantatenart; denn obgleich in der Mehrzahl der Kantaten mit mehreren Solisten Arioso und zugehörige Arie von verschiedenen Stimmgattungen zu singen sind (eben um trotz der Raumknappheit sie alle zu beschäftigen), so kommt doch auch die aus der Passion bekannte Stimmgattungseinheit beider Sätze vor, z. B. regelmäßig angewandt in Nr. 11, der Osterkantate »Der Himmel lacht, die Erde jubiliert«; in jener von der Stillung des Sturms (Nr. 81 »Jesus schläft, was soll ich
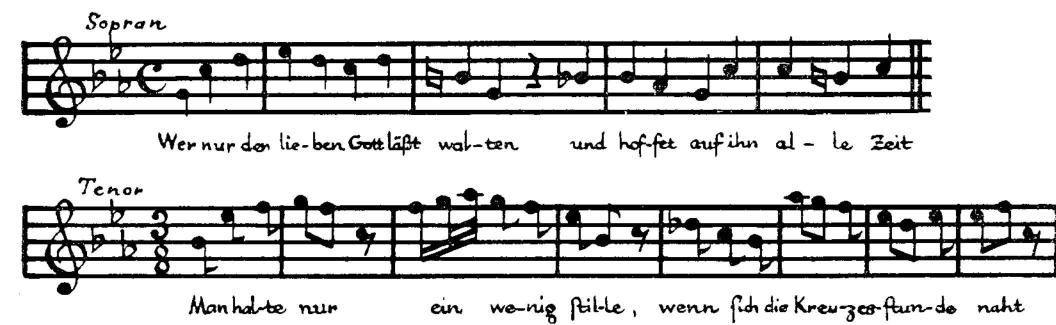
hoffen«) vereint sich Arioso mit Stretta zu einem geradezu opernhaften »Rezitativ und Arie« des den Wogen gebietenden Jesus.

Ein typischer Kantatengrundriß ist bei der Fülle der Verschiedenheiten kaum zu geben; weiten sich die großen Chorkantaten bis zur Zweiteiligkeit vor und nach der Predigt und bis zu zwölf Nummern, so muß der Umfang der Kantaten für einen einzigen Solisten auf die Ermüdbarkeit der Stimme Rücksicht nehmen — ist hier die »Kreuzstabkantate« ungefähr das Äußerste an Ausdehnung, so besteht die Altkantate Nr. 54 »Widerstehe doch der Sünde« nur aus Arie, Rezitativ und Arie, ja das berühmte Trauerwerk »Schlage doch, gewünschte Stunde« ist überhaupt nur einsätzig —, ob das gleiche bei dem kraftstrotzenden Doppelchor »Nun ist das Heil und die Kraft« Absicht war oder ob es sich dort um ein versprengtes Bruchstück aus größerem Zusammenhang handelt, steht dahin. Aber auch in den ausgewachsenen Kantaten begegnen seltsame Grundrisse; ist in den Chorkantaten die Eröffnung durch den Chor ganz überwiegende Regel, so gibt es doch launische Ausnahmen genug: die 23. Kantate »Du wahrer Gott« eröffnen ein Duett und ein Secco, erst dann folgen Chor und Choral; oder in Nr. 24 »Ein ungefärbt Gemüte« setzt der Chor erst nach einer Altarie und nachfolgendem Rezitativ ein, ähnlich hebt er in Nr. 28 mit einer Motette erst an nach dem Silvesterlied des Soprans »Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende«; oder in Nr. 66, der Chorkantate »Erfreut euch ihr Herzen« findet sich ein »Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung« aus zwei Seccos und zwei Duetten als Staat im Staate eingeschoben. Daß wie im dritten Teil des Weihnachtsoratoriums und den Kantaten 30 und 59 der Anfangschor oder ein Choral aus der Mitte am Schluß wiederholt wird, entsprang vielleicht weniger vereinheitlichendem Architekturwillen Bachs als äußerer Zeitknappheit bei der Arbeit.

Wichtiger ist die innere Einheitlichkeit der Kantatenform, wie sie sich nicht nur in der Abfolge der Arienaffekte aus künstlerischem Kontrast- und Steigerungsbestreben, sondern — zum Teil damit in Zusammenhang — vor allem aus der höchst lehrreichen Tonartenwahl bei den nicht-rezitativischen Hauptbestandteilen ergibt. Bestimmend scheint in solchen Fällen mehr die relative als die absolute Tonartencharakteristik gewesen zu sein. Herrscht in Werken rein freudiger Haltung naturgemäß das Dominantenverhältnis, z. B. in einem C-dur-Werke C-dur, G-dur, C-dur, F-dur, C-dur, so kann man sagen, daß die Tonartenabfolge in der Idee eine große Kadenz I, IV, V, I als Norm verkörperte. Die Nötigung, auch gegensätzliche Gemütsstimmungen auszudrücken, führt jedoch zu den Paralleltonarten und damit zu Terzverhältnissen; besonders klar etwa der Tonartengrundriß in der Choralkantate »In allen meinen Taten« (97): B g B c Es F B. Die Tonarten gruppieren sich oft geradezu wie Dreiklänge, etwa in der a-moll-Kantate 33 »Allein zu dir, Herr Jesu Christ« a C e a; in Nr. 99, der zweiten Vertonung von »Was Gott tut, das ist wohl-

getan« G e h G; oder es kommt zu einem ganzen, absteigenden Terzenzirkel wie in Nr. 45 »Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist«: E E cis A fis E. Auch eine Kette kirchentonartliche Gebilde kann eine Einheit bilden, so in Nr. 38 über »Aus tiefer Not« e phrygisch - a aeolisch - d dorisch - e phrygisch. Seltener sind naturgemäß Sekundenabstände, so in »Ein ungefärbt Gemüte« die auffällige Reihe F g a F, oder in der ersten Bearbeitung von »Was Gott tut, das ist wohlgetan« (Nr. 98) B c B. Oft ist da die Obersekundtonart deutlich als Subdominantvertreterin spürbar, so in »Gelobet seist du Jesu Christ« (Nr. 91): G G *a* e G. Daß bei all solchen Unregelmäßigkeiten dichterische Affekteinflüsse den musikantischen Kristallisationswillen abbiegen, ist deutlich; so wenn in Nr. 87 »Bis hierher habt ihr nichts gebeten« die Stimmung im Quintenzirkel von d-moll über g-moll bis c-moll hinabsinkt und dann in B-dur den tröstenden Umschwung erfährt. Schließt hier der d-moll-Choral den tonartlichen Ring ab, so wagt Bach öfters sogar dem Stimmungswechsel zuliebe auf die Tonarteneinheit der Kantate zu verzichten. Sind dafür gelegentlich äußere Gründe heranziehbar (so in dem in Es-dur anhebenden c-moll-Werk »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« die Wendung nach B-dur - g-moll oder Nr. 73 »Herr wie du willst« g Es c c vielleicht wegen der günstigeren Stimmlagen), so bekundet sich doch meist alsdann ein spürbarer, mehr dichterischer Wille. Z. B. ist es nicht bloß so, wie Rust glaubte, daß in der Dialogkantate 57 »Selig ist der Mann« Bach versehentlich die in g-moll begonnenen Sopranarie »Ich ende behende« auf B-dur schließen läßt, sondern dies ist der Drehpunkt, um das ganze g-moll-Werk aus der g-moll-Verzagtheit in den getrösteten B-dur-Abschluß umzulenken. Besonders aufklärend ist da die Disposition der Tonalitäten in der zweiteiligen Kantate Nr. 75 »Die Elenden sollen essen«: e G a G und G e C G zeigen deutlich G-dur als Haupttonart, c-moll zu Beginn und a-moll sind nur aus der Vorstellung der »Elenden« erwachsen. Oder man sehe die Pfingstkantate Nr. 74 »Wer mich liebet« II: in C-dur stehen offensichtlich die Pfeiler des Ganzen. Von C sinkt die Verlassenheit der Apostel zur Unterdominante F-dur hinab; ganz mystisch fremd erscheint jetzt die Geisterstimme Jesu in e-moll, über die Oberdominante G (Stimmung der aufgerichteten Jünger!) geht's wieder zur Rahmentonart C-dur im normalen Kadenzverlauf zurück. Aber die textlich begründete Wahl eines Moll-Chorals zwingt, diesen in der Tonikaparallele a-moll anzuhängen, und gerade dieser Fall führt öfters zu scheinbarem Durchbrechen der Tonarteneinheit. Gelegentlich hilft Bach sich alsdann sogar mit dem in der Romantik seit Schubert so beliebten Variantenverhältnis des »gleichnamigen« Moll, das er vermöge der »pikardischen Terz« (Rousseau) am Schluß doch noch in den Dur-Akkord der Haupttonart führt — so E-dur-e-moll in »Es ist das Heil uns kommen her« (Nr. 9), in »Dazu ist erschienen Gottes Sohn« F-dur-f-moll (Nr. 40), in Nr. 77 »Du sollst Gott deinen Herrn lieben« d dorisch - d phrygisch.

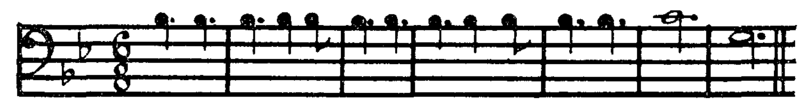
Gleichheit oder Verschiedenheit der in einer Kantate benutzten Tonarten kann sogar über die Gattungszugehörigkeit eines Werkes entscheiden. Wie sich in der Instrumentalmusik Bachs Suite und Sonate (man denke an die Werke für Violine allein) deutlich schon darin unterscheiden, daß in der Suite sämtliche Sätze die gleiche Tonart, in der Sonate jedoch nur verwandte Tonarten zeigen, so kann und muß man nach diesem Gesichtspunkt jene Gattung Bachscher Choralkantaten, die sich streng auf die »Versus« beschränken, in »vokale Choralpartiten« und »vokale Choralvariationen« teilen. Zur ersteren Gattung, deren instrumentales Vorbild etwa in der frühen, aber so schönen Orgelpartita über »O Gott du frommer Gott« vorliegt, gehört »Christ lag in Todesbanden«, die außer der Sinfonia nur alle sieben Strophen im immer gleichen e-moll bringt und dabei in bewußt altertümelnder Strenge, die wunderbar zu dem uralten, monumentalen Kernlied paßt, auf alles rezitativische Nebenwerk verzichtet. Verkappt findet sich eine solche gesungene Choralpartita über »Nun komm der Heiden Heiland« aus drei h-moll-Strophen auch in die Kantate »Schwingt freudig euch empor« (Nr. 30) eingebaut, daher die rondohaft-uneinheitliche Tonartendisposition D fis *h* D, D G *h*. Die jetzt ebenfalls zweiteilige Reformationskantate Nr. 80 war in der ursprünglichen Weimarer Fassung eine streng in D-dur stehende Partita über »Ein feste Burg«, die erst durch Einschübe die erweiterte Tonartenkette D D [fis h] D [h G] D erhalten hat. Zur Gattung der modulierenden Choralvariationenreihe gehören dagegen Kantate 100 (dritte Bearbeitung von »Was Gott tut, das ist wohlgetan«) und 93 »Wer nur den lieben Gott läßt walten«, wo dann schon allein durch die Nötigung, die Grundmelodien ins andere Tongeschlecht zu übertragen, sehr freie Umbildungen zustande kommen; z. B. in der 93. Kantate wird aus:



Schließlich kann die Benutzung so frei werden, daß das Thema in den Umbildungen gänzlich verloren geht und das zusatzlose Kirchenlied nur noch Textquelle einer im übrigen freikomponierten Kantate wird (Beispiel »In allen meinen Taten« Nr. 97, Tonarten B g B c Es F B). In den Passionen spielt bekanntlich die transponierende und abweichend harmonisierte Wiederkehr von Strophen des gleichen Kirchenliedes eine stark vereinheitlichende

Rolle. Umgekehrt gefällt Bach sich in den Kantaten manchmal in möglichst bunter Zusammendrängung verschiedenster Choralstrophen; z. B. steuern zu Kantate 64 »Sehet, welch eine Liebe« drei verschiedene, zu Nr. 95 »Christus der ist mein Leben« gar viererlei Kirchenlieder Einzelstrophen auf engstem Raum bei, wovon schon zwei im gleichen Eingangschor sich entfalten, so daß hier ähnliche Wirkungen entstehen wie bei den *Missae quotlibeticae* um die Wende zum 16. Jahrhundert.

Im Mittelpunkt des Kantatenproblems steht der Choral und dies entwicklungsgeschichtlich wie liturgisch zu Recht, stellt doch die Kantate letzten Endes die konzertierende Höchstvergeistigung des Predigtliedes dar. Der Choral ist zunächst thematische Fundgrube für den Kantatenkomponisten Bach, wie der Cantus gregorianus es für die alten Messensetzer gewesen war, und auch der Großmeister des Hochbarock gehört noch zu den Nutznießern des mittelalterlichen Altargesangs. Das beweisen nicht nur gregorianische Motive wie im Kredo der h-moll-Messe, sondern auch mehrfache Anleihen bei dem von Luther deutsch eingerichteten Accentus. In der Kantate: »Meine Seele erhebt den Herrn«, die ja überhaupt ein verkapptes Magnifikat darstellt, verwendet er fast durchgehends die zugehörige kirchliche Intonation als Cantus firmus; ebenso in Kantate 16 »Herr Gott wir loben dich« die mittelalterliche Singweise des Tedeums; besonders merkwürdig ist in der Kantate »Gleich wie der Regen und Schnee« (Nr. 18) die Verwertung der fauxbourdonierenden Litanei, wobei der Sopran jeweils an den Rondokehren als Vorbeter auftritt; endlich wird in die Simeon-Kantate 83 »Erfreute Zeit im neuen Bunde« als *Intonatione e recitativo* des Solobasses das deutsche *Nunc dimittis* auf dem *Tonus currens* gesungen:



wozu die oberen Streicher gegen den Continuo einen fabelhaften, figurierten Oktavenkanon ausführen.

Vor allem aber liefert das evangelische Kirchenlied von der Lutherzeit bis nahe an Bachs Zeit heran die Cantus firmi seiner Kantatenchöre und -arien. Dabei sind nach der geistigen Einstellung besonders zwei Verwendungsarten zu unterscheiden, die man sich am deutlichsten an den zwei großen Choralchören der Matthäus-Passion klar machen kann: in »O Mensch bewein dein Sünde groß« ist von Anfang bis zu Ende der Choral-*Cantus firmus* führende, zeugende Stimme, das Ganze ist »ein Choral« mit Begleitung der à la Pachelbel motivisch verkleinerten Begleitstimmen und mit einem wieder thematisch selbständigen Orchesterunterbau. Umgekehrt »Kommt ihr Töchter« ist ein dramatischer, frei erfundener Chordialog, in den schließlich als symbolische

Krönung auch noch der Choral »O Lamm Gottes unschuldig« mit einkontrapunktiert wird; dieser ist bezeichnenderweise in der ersten Fassung überhaupt nicht gesungen worden, sondern in der Partitur nur der Orgel zugewiesen. Also dort »Choral als Thema«, hier »Choral als Symbol«.

Ersterer Fall hat besonders in den Einleitungschören Statt, und hier bleibt die Fülle der benutzten Möglichkeiten immer aufs neue zu bewundern, wenn ja auch der Pachelbel-Typ mit der zeilenweis durchgeführten Vergrößerung zur 𝅗𝅥 für den Silbenwert derart in der Überzahl bleibt, daß in ihm z. B. sämtliche drei Bearbeitungen von »Was Gott tut, das ist wohlgetan« (Kantaten 98, 99, 100) beginnen. Die Begleitmotive können dabei bis auf Sechzehntelwerte zurückgehen, wie mit offenbar illustrativer Absicht in Kantate 26 »Ach wie *flüchtig*, ach wie *nichtig*«. Der Silbenwert des Cantus firmus begegnet dabei je nach der Taktart des Chors von ♩ über ♩. zu 𝅗𝅥, 𝅗𝅥., 𝅗𝅥.♩., 𝅝 usw., selten wechselt er auch (wie in Nr. 20 »O Ewigkeit du Donnerwort«), je nach der vom Texte hier bestimmten tonmalerischen Aufgabe innerhalb des einzelnen Kantatensatzes, das Maß. Wohl aber wandert er öfters von einer Stimme in die andere (Kantaten 10, 21, 28 usw.), was bis zu völliger Durchimitierung in allen Stimmen führen kann. Gelegentlich (Nr. 73 »Herr, wie du willst«) geht den breiten Cantus firmus-Zeilen des Soprans auch noch die stark verkürzte Cf-Zeile in der Orgel voraus, die so fast als Souffleur des Chors erscheint. Mit feinsinnigstem Stilgefühl eröffnet Bach Kantaten über urtümliche Luther-Choräle gern in der lapidaren Bearbeitungsweise aus Joh. Walters Zeit, nämlich als gelehrte Motette mit dem vergrößert und erst spät einsetzenden *Cantus firmus* im Alt oder Tenor, die das Orchester ohne eigene Noten stützt, oder auch als ebenso sparsam begleitete Chorfuge. Kirchenlieder der Paul Gerhard-Zeit dagegen behängt er sogar als Chor-Cantus firmus gern in der das Rokoko vorahnenden Manier des Lüneburgers G. Böhm mit elegantem Zier- und Schnörkelwerk, und dies erst recht in den Solofassungen, die sich dadurch vom eigentlichen Wortlaut fast bis zur Unkenntlichkeit entfernen können.

Anders der »Choral als Tonsymbol«, der mit Vorliebe textlos, in einem Instrument, auftritt und dann eine dem Leitmotiv Wagners vergleichbare, in Worten fast unaussprechbare Idee, eine Gedankenverknüpfung höherer Art, zum Ausdruck bringt. Schwebt die Choralmelodie so in kanonischen Vervielfachungen wörtlich über der von ihr thematisch frei abgeleiteten Chorfuge zu Beginn der Kantate »Ein feste Burg«, so bildet Bach in der Kantate 77 (»Du sollst Gott deinen Herrn lieben«) aus dem Luther-Lied »Dies sind die heil'gen zehn Gebot« mit unerhörter Kunst einen streng durchgeführten instrumentalen Quintenkanon, der ebenso auf den »Kanon« des Dekalogs wie auf das »gehorchen« anspielen wird, das ja gern bei Bach durch wörtliche Stimmenimitation ausgedrückt wird. Daher auch die tonartliche Uneinheitlichkeit des Satzes: er geht eigentlich zugleich in C-dur (beginnende Stimme) und in

G-dur (schließender *Cantus firmus*). Wie leitmotivhaft Bach da manchmal schon verfährt, beleuchtet etwa der Einleitungschor zu Nr. 25 »Es ist nichts Gesundes in meinem Leibe«: die in schweren Halben im Instrumentalbaß schleichende Melodiezeile hat nicht etwa den Sinn »Befiehl du deine Wege« oder »O Haupt voll Blut und Wunden«, sondern gewiß als einzig mögliche nur »Wenn ich einmal soll scheiden«, und in diesem Sinn rollt nachher die ganze Melodie als Instrumental-Cantus firmus ab. Welch ein Poet ist Bach auch sonst in der Auswahl solcher wortlosen Leitsprüche, wenn etwa in der berühmten Michaels-Kantate »Es erhub sich ein Streit« zu der Tenorarie »Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir, führet mich auf beiden Seiten« jenes Kirchenlied als Trompetenmelodie erklingt, das auch C. Loewe später in seiner Legendenballade »Jungfrau Lorenz« dem im Wald verlassenen Kinde als instrumentales Schlummerlied gesungen hat: »Ach Herr, laß dein lieb Engelein« — zugleich ja auch das Schlummerlied am Ende der Johannis-Passion; oder wenn in der 70. Kantate »Wachet, betet, seid bereit« zu der *Dies irae*-Vision des Basses wie von der Trompete des Jüngsten Gerichts geblasen der Auferstehungschoral hereintönt »Es ist gewißlich an der Zeit«.

Betrachtet man umgekehrt das Verhältnis solcher *Cantus firmus*-Melodien zu den ihnen beigeordneten Chören, Arien- oder Rezitativtexten (z. B. in der 5. Kantate »Wo soll ich fliehen hin« als »*Recitativo a tempo*« des Alts in der Oboe), so erscheint Bach als Vollender einer uralten Form, die am Ende des 9. Jahrhunderts der reckenhafte Sankt Gallener Mönch Tutilo aus dem byzantinischen in den deutschen Kirchengesang verpflanzt hat: des »Tropus«. Diese Manier, einen vorhandenen Bibel- oder Liedertext durch Hinzufügung einer wortreichen Paraphrase auszuweiten, hat nicht nur zu jahrhundertelanger Blüte innerhalb der Meß- und Stundenämter (zumal in Frankreich) geführt, bis das humanistisch-philologisch eingestellte Tridentiner Konzil diese schmarotzerischen Zusätze wieder ausjätete, sondern hat auch die ältesten Motetten entstehen lassen, indem der Text des Tropus nicht nur zwischen die liturgischen Textzeilen geschoben wurde, sondern bald auch *gleichzeitig* mit ihm in polyphoner Verquickung erklang. Beide Entwicklungsstadien sind bei Bach wieder aus dem Kommentierungsbestreben seiner Kantatendichter zu reichster Blüte gelangt, und das Kapitel »Bach als Tropist« gehört zu den reizvollsten seines gesamten Kantatenschaffens.

Am deutlichsten liegt der Tatbestand des Nacheinander-Tropus in jenen Fällen vor, wo der Choral im gedrungenen Chorsatz Note gegen Note vorgetragen wird und zwischen seinen Einzelzeilen die verschiedenen Solisten sich mit Betrachtungen vernehmen lassen, so in Kantate 3 »Ach Gott, wie manches Herzeleid« Str. 2 über einem verbindenden quasi-Ostinatobaß; nur weil der Satz gleich mit solchem Solo-Tropus beginnt, heißt er bei Bach »*Recitativo*«; ähnlich in Kantate Nr. 27 »Wer weiß wie nahe mir mein Ende«, wo den

Choral im 𝅗𝅥♩-Rhythmus nur die drei oberen Solostimmen nacheinander unterbrechen, während der Baß für seine nachfolgende Arie aufgespart bleibt; oder in Kantate 73 »Herr wie du willst« geben Tenor, Baß und Sopran die betrachtenden Reimprosa-Ergänzungen; auch die 4. Strophe der P. Gerhard-Kantate »Ich hab in Gottes Herz und Sinn« (Nr. 92) gehört hierher, und selbst den vorletzten Satz der Matthäus-Passion »Nun ist der Herr zur Ruh gebracht« könnte man vergleichsweise dazu stellen. Übrigens hat man das schönste Beispiel dieses Formbaues in neuerer Zeit in der ersten Szene von Wagners »Meistersingern« — da stellen die zwischen die Gemeindeliedzeilen eingefügten Tongebärden von Walter Stolzings Verliebtheit die Choraltropen dar. Meist schafft bei Bach der motivisch weiterflutende Continuobaß den vereinheitlichenden Fortgang. Umgekehrt kann der Choral einstimmig auftreten und der vollstimmige Chor dazu die madrigalische Trope geben. So ertönt im zweiten Teil von »Ich hatte viel Bekümmernis« (Nr. 21) zu dem Kirchenlied des Tenors, dann des Soprans »Was helfen uns die schweren Sorgen« der g-moll-Chor »Sei nun wieder zufrieden«. Oder in dem bräutlichen Dialog »Ich geh und suche mit Verlangen« spinnt Jesus zu der von der »Seele« gesungenen 7. Strophe von »Wie schön leuchtet der Morgenstern« sein Arioso aus »Ich habe dich je und je geliebet«. Ähnlich tritt in dem Dialog Nr. 58 zu dem Sopran-Cantus firmus »Ach Gott, wie manches Herzeleid« Jesus als Tropist mit dem mahnenden »Nur Geduld, mein Herz«, und ebenda noch ein zweites Mal. Verwandtes, ebenfalls zwischen Sopran- und Baßsolo, findet sich in der 1. und 4. Kantate des Weihnachtsoratoriums. Das wären also schon Belege des *gleichzeitigen*, motetthaften Tropus bei Bach. Oft begegnen auch Grenzfälle, wo man nicht mehr unterscheiden kann: sind in den Choral Rezitativtropen eingemengt — oder ist in das Rezitativ der Choral als Symbol gebettet? Beide Faktoren befinden sich dann im vollkommenen Gleichgewicht der Kräfte.

Auch scheinbar so unproblematische Formen wie der gewöhnlich den Kantatenabschluß bildende Choral Note gegen Note mit bloßer Instrumentalstütze überrascht, abgesehen von den altbekannten Satz- und Harmoniefeinheiten, oftmals durch Züge produktivster Phantasie. Bald wird irgendein zweites Horn selbständig hervorgehoben (Kantate Nr. 2 »Ach Gott vom Himmel«), bald eine »Überstimme« hoch über den Chorsopran emporgeführt (Kantate 12 »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«). Der idealisierte Gemeindechoral erhält bald Zeilenzwischenspiele zweier Flöten (Kantate 46 »Schauet doch und sehet«), bald solche von höheren und tieferen Stimmpaaren, im Abgesang vom ganzen fugierten Kleinchor (Kantate 93 »Wer nur den lieben Gott läßt walten«). Das eine Mal treten die Posaunen kadenzmäßig bekräftigend immer nur gegen Ende jeder Zeile hinzu (Kantate 69 »Lobe den Herrn«), das andere Mal wechselt der Massenchoral aus der Isometrie plötzlich in den sanft wiegenden Dreitakt (Nr. 41 »Jesu, nun sei gepreiset«) bei »und wünscht mit

Mund und Herzen ein seligs neues Jahr« — ein Zug sächsischer Liebenswürdigkeit wie nachmals etwa in Ad. Hillers »Neujahrswunsch des lahmen Invaliden Görgel«; die Wiederholung stellt aber den Rhythmus kirchlicher Objektivität wieder her.

Haben wir als Einleitungschöre bisher nur solche mit Choralthemen betrachtet, so ist auch bei den freikomponierten eine überraschende Vielfältigkeit der Formeinfälle zu beobachten. Bald ist es eine große dreiteilige Liedform von ruhigem Grundton, deren Mittelteil eine bewegte Fuge darstellt (Kantaten 6, 11 u. a.), bald ein in den Seitenflügeln stark bewegtes Triptychon mit einem Adagio als Mittelbild (Nr. 41). Beginnt der Einleitungschor von Nr. 44 »Sie werden euch in den Bann tun« mit einem polyphonen Tenor-Baßduett etwa Schützschen Stiles, so werden in den Eröffnungschor von »Jesus nahm zu sich die Zwölfe« Evangelist und Jesus in ziergesangsmäßiger Verbrämung mit eingefügt; ein ganze Reihe sogenannter »Diktum-Kantaten« beginnt mit Jesus-Arioso nebst unmittelbarem Choranschluß. Bald konzertieren ein polyphoner und ein homophoner Chor erst nach-, dann gleichzeitig miteinander (»Nun ist das Heil und die Kraft«), bald baut sich (im Beginn der Matthäus-Passion) noch ein Choral über die Wechselchöre, bald wird fortwährend zwischen Groß- und Kleinchor schattiert (Mühlhäuser Ratswahlkantate u. a.). Einmal wird eine freie Cantus firmus-Zeile erst tonsymbolisch im Instrumentalbaß gebracht, dann von den einzelnen Chorstimmen unbegleitet als Fugenthema in eine rein instrumentale französische Ouvertüre eingeworfen (»Nun komm der Heiden Heiland«, I), ein andermal — in derselben Kantate — im Schlußchor nur ein halber Strophen-*Cantus firmus* gebracht. Der *Cantus firmus* kann sich aber auch über einem *Ostinato* erheben, der nicht nur transponiert wird, sondern auch durch alle Chor- und Orchesterstimmen wandert, so in Nr. 78 »Jesu, der du meine Seele« — es ist das berühmte g-moll-Passacaglien-Thema, das Liszt für seine Orgelphantasie aus der 12. Kantate »Weinen, Klagen« (f-moll) und dem Crucifixus der h-moll-Messe (dort e-moll) herausgehoben hat. Schluß- oder Einleitungschor wird gelegentlich fünfstimmig (Nr. 27, 31, 95), selten tritt auch einmal ein Soloterzett mit selbständigem Continuo auf (Kantate 38), oder der Cantus firmus grollt im Chorbaß (Kantate 3).

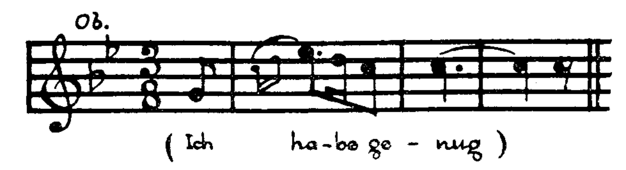
Besonders abwechslungsreich werden die Eröffnungssätze durch die Einmischung von Elementen aus fremden Formgattungen: gleich in Kantate 1 »Wie schön leuchtet der Morgenstern« wird der Einleitungschor durch ein Concerto grosso-Orchester begleitet; in »Christ unser Herr zum Jordan kam« wird das Rollen der Jordanwogen durch fast ein Violinkonzert zum Chor geschildert, und ebenda führen zur Tenorarie zwei konzertierende Geigen einen virtuosen Wettkampf auf. In »Weinen, Klagen« gewinnt die Einleitungssinfonie den Charakter eines Oboenkonzertes, in »Ich hatte viel Bekümmernis« (Nr. 21) und »Nun komm der Heiden Heiland« I (61) hat der erste Chor

die Gestalt einer französischen Ouvertüre; die starke orchestrale Ausgestaltung solcher Sätze veranlaßt Bach mehrmals, Kantaten als »Concerti« (Nr. 34, 59 usw.) oder »Concerto da chiesa« (42) zu bezeichnen. Für jenen schönen Typ der Aussprache zwischen Jesus und der Seele wählt er die Gattungsbezeichnung des alten Andreas Hammerschmidt »Dialogus« (Nr. 32, 49, 57, 58, 66 usw.). Von besonderem Interesse sind die rein instrumentalen Einleitungssätze, und man hat gelegentlich mit Erfolg versucht, aus mehreren solcher ganze Sinfonien Bachs zusammenzustellen. In der Ratswahlkantate auf 1731 (Nr. 29) setzt Bach das bekannte Violin-E-dur-Präludium für Orgel mit Festorchester (D-dur), ein ähnliches Fanfarenstück (Kantate »Der Himmel lacht«) nennt er — in diesem Sinn etwas altertümelnd — »Sonata«; die Kantate 35 hat sogar vor jedem ihrer beiden Teile eine »Sinfonie«.

Die Wandlungsfähigkeit seines Orchesters bewährt sich auch illustrativ und stimmungsverstärkend an den Kantatenarien. Da wird etwa der für Baßsolo gesetzte 5. Versus von »Christ lag in Todesbanden« betont gelehrt und streng von einem fünfstimmigen Streichorchester mit zwei Violen begleitet; zu einem Sopran-Alt-Duett der Kantate »Es ist das Heil« (Nr. 9) treten ebenfalls paarig konzertierende Holzbläser, bekannt sind die Glöckchen zu »Schlage doch, erwünschte Stunde«. Wie in »Nun ist mein Jesus denn gefangen« (Matthäus-Passion) übernimmt auch im Himmelfahrtsoratorium die Violine die Rolle des Fundamentbasses. Vielleicht am genialsten als Instrumentationskünstler zeigt sich Bach aber in der Trauerode, wo Lauten und Gamben ein ähnlich verschleiertes Kolorit erzeugen wie in dem bekannten Baßarioso der Johannis-Passion die Zusammenstellung von Laute, Gambe und zwei Liebesgeigen. Dazu der Totenschauder in Sechzehnteltremoli der Flöten (dieser Effekt auch in Kantate 8 »Liebster Gott, wann werd' ich sterben«) und in den Continuo-Instrumenten der wandernde Bimbam-Glockenbaß — eine der romantischsten Stellen aller älteren Musik! Und wie malt Bachs Kantatenorchester im einzelnen. In »Christ lag in Todesbanden« ertönen bei dem Wort »seine Gewalt« plötzlich vierstimmige Violinakkorde; in einer anderen Kantate unterstreicht er den Reim »Sterben — erben« durch schlaghafte Quadrupelgriffe des gesamten Streichorchesters. In der Sinfonie zu Kantate 18 malen vier tiefe Violen den »Regen und Schnee«, in der Altarie »Wie furchtsam wanken meine Schritte« (Kantate 33) zeichnen Sordinen, Pizzicati und Staccati des Orchesters die Ängstlichkeit, in »O ewiges Feuer« wird die Sanftmut der Altarie »Wohl euch, ihr auserwählten Seelen« durch Flöten und gedämpfte Streicher betont; die Zeichnung der Bresthaften und Beladenen in »Brich den Hungrigen dein Brot« (Nr. 39) führt zu einer »durchbrochenen Arbeit«, die schon an die genial impressionistischen Blattfallmotive in Schuberts Winterreisenlied »Letzte Hoffnung« gemahnt. Das »Ich stehe vor der Tür und *klopfe* an« Jesu (Kantate 61) schil-

dert das Pizzikato-Pochen des Streichquintetts, ähnlich malt in Kantate 73 ein Stakkato von Orchester und Orgel das nothafte Seufzen dessen, der da singt »Herr, wie du willst, so schick's mit mir«. Selbst ein naiv-bildhafter Zug aus alter Zeit begegnet wieder: wie in den Choralpassionen des Reformationsjahrhunderts die Stelle »es wurden mit ihm zween Mörder gekreuzigt, einer zur *Rechten* und einer zur *Linken*« durch Verteilung auf zwei entsprechend aufgestellte Halbchöre versinnlicht wurde, so läßt auch Bach (Kantate 96) das Abirren des Sünders »bald zur Rechten, bald zur Linken« immer abwechselnd von den Streichern oder vom Oboenorchester begleiten. Ein besonderes Kapitel in diesem Zusammenhang wären noch die Unisonowirkungen auf vokalem Gebiet (»Er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn«; »Und wenn die Welt voll Teufel wär«) wie auf instrumentalem Boden (Trauerode, Kantaten 18, 31, 62 usw.). — Es sind elementare, romantisch-dramatische Ballungen, die man vielleicht gerade bei dem Großmeister verwickeltster Polyphonie am wenigsten erwarten würde.
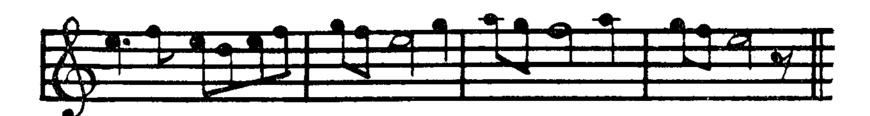
Genau so vielfältig in der Form wie die Chöre sind die Arien. Streng einheitlichen Dacapo-Arien stehen solche mit denkbar kontrastierenden Mittelteilen gegenüber (man erinnere sich an »Der Löw aus Juda« in der Johannis-Passion), verkürztes Dacapo wechselt mit variierter Wiederkehr zu neuem Text (so in der Baßarie der Kantate 70 mit dem Presto-Mittelsatz »Schalle, knalle, letzter Schlag«, die schon textlich an die Auftrittsarie des »Fliegenden Holländer« erinnert), oder es wird ein großes sinfonisches Nachspiel mit neu hinzutretenden Instrumenten angehängt, so in der entzückenden Sopranarie »Mein gläubiges Herze«, die aus der Weißenfelser Jagdkantate in die 68. Kirchenkantate hinübergewandelt ist. Hat das Mühlhäuser Jugendwerk »Gott ist mein König« noch den ariosen Dreihalbetyp aus der venezianischen Heldenoper, so bewahren die späteren Werke gern jene Rezitativunterbrechungen, die in den Hamburger Opern und Oratorien beliebt waren — wieder ein Beitrag zur Tropenausweitung der Liedformen; bald wird wechselndes Solistensecco mit Streicherakkorden eingesprengt (z. B. Kantate 81 »Jesus schläft«), bald wird die Jesus-Arie »Friede sei mit euch« durch Terzetteinschübe unterbrochen (Kantate »Halt im Gedächtnis Jesum Christ«), und von hier entwickelt sich deutlich der Typ der »Arie mit Chor«, von dem ja zumal die Matthäus-Passion berühmte Beispiele bringt. Innerhalb der Dacapo-Arie wieder bewundert man die Formenfülle: Devisenarien in Scarlattis Art (»Mache dich, mein Herze, rein«, diese mit kunstvoller Rückführung »Welt, geh aus«) komplizieren sich zum Devisenbau auch innerhalb des solistischen Instrumentalritornells, z. B. in der Simeons-Kantate Nr. 82:



Bald wagt Bach eine Arie sozusagen fragmentarisch, nämlich gegen alle damalige Kunstregel auf einer scharfen Dissonanz zu beginnen (Altkantate 54 »Widerstehe doch der Sünde« $\left.\begin{smallmatrix}7\\5\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$, bald ein Altarioso dissonant zu schließen (»Ach Golgatha« in der Matthäus-Passion) und hier ebenso wie nach dem Chorschluß »Herr wie du willst« der Kante 73 auf $\begin{smallmatrix}7\\V\end{smallmatrix}$ dem Orchester den Kadenzrückweg zu überlassen.
Selbst die scheinbar oder angeblich gestaltlosen Seccorezitative bieten unerschöpfliche Formprobleme. Bleibt es schon zu bewundern, wie zart Bach zwischen bloßem Cembalosecco, dem später bei Gluck so berühmten Orchestersecco und wirklichem Akkompagnato registriert, so auch, wie er zwischen freiester Sprachrhythmik und dem gebundenen Taktmaß des Arioso abschattet und wechselt. Oft glaubt man nur einer rein musikantischen Bekräftigungsabsicht gegenüberzustehen, wenn am Schluß des Secco ein längeres Melisma zu festen Zählzeiten führt; aber fast immer tritt der strenge Takt ein, wenn der Betrachter nach einem Blick auf die Unbeständigkeit des Irdischen zu den ewig gesicherten Heilswahrheiten übergeht: in Kantate 9 bei »Wenn sich der Glaube fest um Jesu Arme schlingt«; oder gleich zweimal in »Ein feste Burg«: bei »Daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde« und bei »Dein Heiland bleibt dein Heil«. Wird das Secco gegen Schluß oft zum Akkompagnato (Kantate 10 u. a.), so verflüchtigt sich auch manchmal die Orchesterschilderung am Ende zu bloßen Continuo-Akkorden, etwa in der Soprankantate 51, als die Sängerin nur mit »schwachem Mund« ein »Schlichtes Lob« darbringen will. Werden gar *Cantus firmus*- oder Ariosozeilen oder beides zugleich ins Secco eingefügt, so treten dauernde, von Bach sorgfältig vorgeschriebene Temporückungen ein (z. B. Nr. 31 »Der Himmel lacht«, Baßrezitativ »Erwünschter Tag«, oder in Kantate 60 »O Ewigkeit« II, wo in das Secco der »Furcht« hinein dreimal die feierlich-beruhigende Stimme des Heiligen Geistes ertönt »Selig sind die Toten«). Sehr merkwürdig sind manchmal diese Einsprengsel: einmal wird mitten im Secco das Wort »Amen« vierstimmig gesungen, ein andermal treten bei dem Text »Den Satan unter unsere Füße treten« (Kantate 41 »Jesu, nun sei gepreiset«) zum Baßsolo die übrigen drei Solisten wie Hilfstruppen hinzu, an einer dritten Stelle (67 »Halt im Gedächtnis Jesum Christ«) fällt der gesamte Chor mit einer Kirchenliedstrophe ins Rezitativ ein. Übernimmt Bach gelegentlich (Kantate 62) gleich Händel vom alten Hamburger Opernmeister Reinhard Keiser das zweistimmige Secco, so ist er besonders fesselnd, wenn er aus Choralmotiven ein Rezitativ formt — ein Versuch, den nachmals Heinrich v. Herzogenberg in einem seiner Kirchenoratorien neu erfunden zu haben glaubte. Der vielleicht merkwürdigste Fall dieser Art steht in Bachs 93. Kantate »Wer nur den lieben Gott läßt walten«: als 5. Versus moduliert er den zum Adagio-

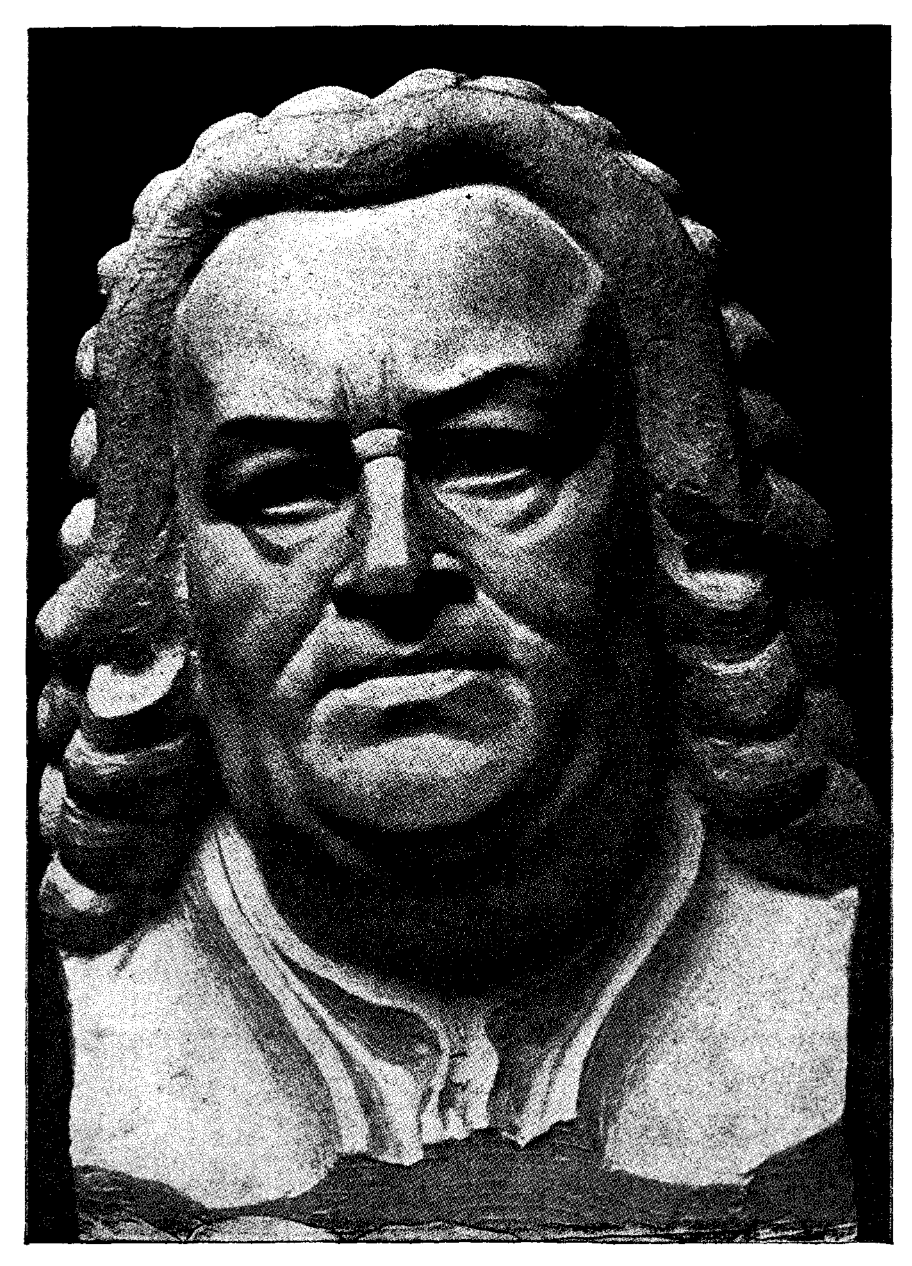
rezitativ variierten und tropierten Choral-Cantus-firmus zeilenweis über es-moll, f-moll, b-moll, c-moll, a-moll nach g-moll — ein erstaunlich kühnes Stück. Gelegentlich begegnet auch eine Verknüpfung des Rezitativs mit einer vorangegangenen Nummer in der Weise, daß der Sprechgesang einen musikalischen Gedanken aus jenem an die Spitze stellt, und das bringt uns zum Schluß auf das fesselnde Thema der »Erinnerungsmotive« in Bachs Kantatenwelt, die hier genau wie in der Geschichte der Oper eine Vorstufe zum »Tonsymbol« und damit zum »Leitmotiv« im Sinne der Hochromantik bilden.

Solch musikalisches Zitat kann ein mehr äußerliches, Einheit schaffendes, Formelement sein — so etwa, wenn das Wiegenmotiv aus der Hirtensinfonie des Weihnachtsoratoriums ebenda später als Zeilenzwischenspiel zu einem Choral mit Orchester wiederkehrt oder wenn in der Reformationskantate 79 »Gott der Herr ist Sonn und Schild« das Hornthema



aus dem Einleitungschor in die Orchesterbegleitung des Chorals »Nun danket alle Gott« hinüberwandert. Meist aber wird das musikalische Zitat ein mehr vergeistigendes Mittel sein, innere Gedankenverknüpfungen zwischen zwei Stellen herzustellen. Das klingt bereits bei der Wiederholung der primitiven Auferstehungsfanfare in Bachs Jugendwerk »Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen« (Nr. 15) an, um in der Kreuzstabkantate (»Da legt mich mein Heiland dann selber ins Grab«) genialste Vollendung zu finden. Geistvoll sind Rückbeziehungen auf die vorangegangene Jesus-Arie in dem Orchestersecco des Dialogs Nr. 49 »Ich geh und suche mit Verlangen« verwertet, woraus sich schließlich ein obligates Duett Jesu mit der »Seele« entwickelt. Zitathafte Beziehungen ähnlicher Art sogar zwischen ganz verschiedenen Werken, ohne daß es sich um Übernahme ganzer Stücke handelt, lassen sich ebenfalls erweisen: so bei der Rezitativstelle »Ach könnt' es heute noch geschehen« zwischen Kreuzstabkantate und dem Dialogus Nr. 58 »Ach Gott, wie manches Herzeleid«.

Dies alles waren nur andeutende Beispiele aus den Kantaten 1—100; man sieht, welch unerschöpflicher Reichtum da noch weiter bis ins einzelne zu durchwandern bleibt, bis man sich auch nur einigermaßen zurechtzufinden weiß in dem endlosen, überall wieder neue, herrliche Blicke in geheimnisvolle Dämmerungen eröffnenden Zauberwald: in Bachs Kantatenwelt.



Johann Sebastian Bach
Büste von Daniel Greiner

Daß von Ihro Königl. Majest. in Pohlen
und Churfürstl. Durchl. zu Sachßen Wohl-
bestallten Creÿß- und Tranck-Steuer Einneh-
mer, Herrn Christian Friedrich Henrici von
Quasimodogeniti 1742. biß dahin 1743.
laut der Churfürstl. Sächß. Verordnung de
anno 1646. d. 9. Novembr. von Dreÿ
Faß, iedes à 40 gl. und also zusammen 5 thl. sage

Fünff Thaler

an Steuerfreyen Müntz-Sorten richtig empfangen
habe; Solches bekenne hiermit und quittire dar-
über danckschuldigst. Termino Quasimodogeniti
1743 zu Leipzig.

Joh. Sebast. Bach.

D. Deyling Supp.

Johann Andreas Vatter.

Eine Quittung in Briefform von Johann Sebastian Bach vom Jahre 1743

EIN FREUNDSCHAFTSBRIEF DES JUNGEN WAGNER

MITGETEILT VON

W. NICOLAI-EISENACH

Unter den Bekannten des jungen Wagner in Paris während der Jahre 1839—1842 nimmt einen besonderen Platz *E. G. Anders* ein schon durch seine geheimnisvolle Herkunft. Wagner erzählt von ihm in seiner Selbstbiographie »Mein Leben«. »Seinen wirklichen Namen nannte er mir nie; diesen wie seine Schicksale wollte er mir nach seinem Tode erst zur Eröffnung bereithalten; für jetzt enthüllte er mir nicht mehr, als daß er eben ›anders‹ hieß, aus adliger Familie, früher am Rhein angesessen gewesen sei, durch schwärzesten Verrat an seiner Leichtgläubigkeit und Gutmütigkeit alles verloren und nur seine sehr ansehnliche Büchersammlung gerettet habe.« An ihn, der in Paris die Stellung eines Angestellten an der Königlichen Bibliothek bekleidete, für die er durch seine Bücherkenntnis vortrefflich geeignet war, hatte ihn sein Schwager Avenarius empfohlen. »Mit ihm, dem gänzlich Unbehilflichen und Weltunkundigen, hatte ich sonderbarerweise den Plan zur Eroberung des aus allen erdenklichen Nichtswürdigkeiten kombinierten musikalischen Terrains von Paris zu beraten,« meint Wagner. Daß dabei nicht viel herauskommen konnte, war klar. Wagner, der trotz der Herrlichkeit seiner inneren Welt auch einen freien Blick für die Realitäten, die ihn umgaben, bewahrt hatte, konnte vielmehr *Anders* helfen. Das Bewundernswerte ist nun, daß er mitten in dem Kampf für seinen »Rienzi« und seinen »Holländer«, obwohl erfüllt von eigenen Plänen und Entwürfen, doch des Pariser Freundes gedachte. Wagner machte den ernsten Versuch, Anders in Berlin eine besser bezahlte Stelle (in Paris bezog er 1500 Franken pro Jahr) an der Bibliothek zu verschaffen, und besuchte zwar nicht lediglich aus diesem Grunde, sondern weil er des »Holländer« wegen in Berlin war, zwei ihm durchaus unsympathische Musikgrößen, *Mendelssohn* und *Meyerbeer*. Über diese Besuche gibt uns Wagner in beifolgendem Schreiben vom 13. Mai 1842 Auskunft. Der Brief ist ganz eng auf Überseepapier geschrieben. Die Adresse findet sich in derber Schrift auf der Rückseite des Blattes und erschwert das Lesen einiger Worte ganz bedeutend. Wir wenden in der Wiedergabe des Briefes die von Wagner benutzte Rechtschreibung an.

Dresden, 13. Mai 1842.

Mein theurer Anders,

meinen gerührtesten Dank für Deinen lieben Brief; er ist gerade so warm, als ich für Dich fühle. Da ich *Kietz* manches Ausführliche in Vaterlän-

dischen Angelegenheiten mitzutheilen hatte, habe ich meinem Brief an ihn vollends alle umständlichern Nachrichten über mein neustes Treiben in der Heimath mitgegeben; Kietz wird sie Dir mittheilen, als ob sie ebenfalls mit an Dich gerichtet wären. Was ich Dir nun ganz besonders zu schreiben habe, wird — wie Du wohl denken kannst — ein Bericht über meine Verhandlungen in Berlin zu Gunsten Deines Interesses sein. Es ist vielleicht grausam, daß ich Dich schon so lange in Ungewißheit darüber gelassen habe; da ich Dir jedoch vorläufig wenig Erfreuliches berichten kann, so werden, denke ich, auch diese Nachrichten immer noch früh genug kommen; zudem war ich durch beständiges Hin u. Her-Rennen abgehalten, u. konnte noch nicht dazu gelangen, die Feder mit Ruhe zu ergreifen. Und in Ruhe wollte ich doch schreiben, damit meine Berichte durch Hast u. Eile nicht einen schlimmeren Charakter bekommen mögten, als sie ihn in Wahrheit schon an sich haben. Zur Sache.

Um mich über den Stand der Dinge zum voraus gehörig aufzuklären, erkundigte ich mich bei *Mendelssohn*, der mich in jeder Hinsicht sehr freundschaftlich aufnahm, über alles, was mir zu wissen Noth that. Sein Bericht war *trostlos* u. es genüge Dir zu sagen, daß Mendelssohn mir erklärte, er selbst würde jeden Falls künftigen Winter Berlin verlaßen, weil es ihn empöre, für nichts u. wieder nichts dort zu sein; seine Berufung erklärte er als eine bloße Renomage des Königs, der sich etwas darauf zu gut thue, bedeutende Namen nach Berlin zu ziehen ohne den Berufenen jedoch den Wirkungskreis zu verschaffen, der die Berufung einzig von Werth machen könnte. Er u. Keiner wisse, was er eigentlich in Berlin vorzustellen habe: von Einrichtung eines *Conservatoirs*, sei keine Rede, und ihm selbst sei unmöglich, auch das Geringste zu fördern: nichts als schöne Worte, der Wahrheit nach geschehe *Nichts*, *Nichts*. — Du kannst Dir also leicht denken, bester Freund, mit wie schwerem Herzen ich nun daran ging, *Meyerbeer* selbst zu befragen. Dieser erfreute mich jedoch in einem gewißen Grade wieder durch die große Theilnahme, die er für Deine Sache an den Tag legte: er versicherte mir, daß Dein Brief ihn auf das Wärmste, zugleich aber auch Bitterste angeregt habe; unter den gegenwärtigen Umständen wiße er jedoch Dir durchaus nicht auf denselben zu antworten! — Allerdings habe er, wie Du vermuthetest, Dehn die Stelle eines Bibliothekar's für den musikalischen Theil der Königl. Bibliothek verschafft, u. bei der großen Sparsamkeit, mit der man ihm schon bei dieser Gelegenheit in den Weg getreten sei, sehe er die vollständige Unmöglichkeit ein, noch einen Zweiten neben *Dehn* placiren zu können, denn *Dehns* Gehalt sei schon so klein, daß er davon zu leben nur dadurch möglich machen könnte, daß er an und für sich in Berlin zu Hause sei u. jenen kleinen Gehalt nur als Zuschuß zu betrachten habe. Ganz anders würde es natürlich mit Dir der Fall

sein, der sich von Paris überzusiedeln habe. Dennoch schmerzte es *Meyerbeer* sehr, daß Du Dich nicht schon vor langerer Zeit gegen ihn erklärt hättest, denn von Deinen Kenntnissen u. Deiner Gelehrsamkeit habe er einen bei weitem größeren Begriff, als von denen des Hrn. *Dehn.* Das Niederdrückende war aber eigentlich, daß mir auch *Meyerbeer* bestätigte, wie in Wahrheit gar nichts für höhere musikalische Kultur in Berlin gethan werde, so daß an eine *Pension* (denn auch davon sprach ich) *gar nicht* zu denken sei. Die einzige Hoffnung, die er u. ich für Dich schöpfte, beruhte aber auf der Gründung des Conservatoire's: an dem Tage, an welchem ich Meyerb. sprach, sei (so sagte er mir) in seiner Gegenwart vom Minister der definitive Beschluß gefasst worden, die Einrichtung des Conservatoires, als eine sofort in's Werk zu setzende Sache zu betrachten; Mendelss. werde jedenfalls Direktor. Über die nähere Einrichtung der Professuren konnte mir Meyerb. natürlich noch gar nichts sagen: dennoch ließe es sich vielleicht denken, daß eine Professur für Geschichte der Musik u. dgl. creirt werden dürfte. Daran müßte man denn bei Zeiten denken. Mendelssohn sah ich nicht wieder; er macht gegenwärtig eine Rhein-Reise u. wird den Sommer in England sein. In *Leipzig* wurde mir jetzt auch versichert, daß er nun für immer an Berlin gefesselt sei: somit hat sich Meyerbeers Aussage also bestätigt: Ende dieses Monats reise ich nun noch einmal nach Berlin, wo ich *Meyerb.* jedenfalls noch treffen werde. Vielleicht erfahre ich etwas Näheres, u. besonders will ich mich genau erkundigen, *an wen* Du zu schreiben hast, wenn Du um eine Professur einkommst: Anfang künftigen Monats reist *Meyerb.* gewiss nach Paris, Du kannst also mündlich von ihm Dir besten Rath erhohlen. Immerhin wird aber vor künftigen Herbst sich nichts Ernstliches thun lassen: um diese Zeit ist Mendelssohn wieder zurück: hoffen wir, daß dann auch mein »Holländer« rechtes Glück macht, so kann ich dann vielleicht auch im Stande sein, meinerseits recht kräftig mitzuwirken. Jedoch ist es gewiss gut, wenn Du schon jetzt anhältst, und ich werde Dir daher von Berlin aus schreiben, ob ich erfahren habe, an *wen* Du deshalb zu schreiben hast. — Mache doch vorläufig ein paar interessante historische Artikel für die gaz. mus.: man kann darauf aufmerksam machen! —

Sieh, liebster Bruder, das ist Alles, was ich Dir diesmal berichten kann; Du weißt jedoch, Alles will Zeit haben: Du siehst an mir, wie lange ich schon meine Angelegenheiten eingeleitet habe, u. wie lange ich schon warte: endlich aber komme ich doch zum Ziel, u. so soll es mit Dir auch werden. Laß *mich* zumal nur erst *etwas sein*; dann kann ich auch entscheidender für Dich mitwirken. Unterdessen verliere nur nicht die Geduld, Du ängstigst mich recht durch Deine Äusserungen: höchstens kannst Du doch nur Deine Lage dadurch verschlimmern. Habe festes Vertrauen zu mir u. sei überzeugt, daß mir es unmöglich gut gehen können wird, ohne daß auch

Du nicht eine Verbeßerung Deiner Verhältniße spüren solltest, sei es nun auf diese oder auf jene Art. — Leb' wohl! Leb' wohl!

Tausend Grüße an Lehrs

Der Deinige

Richard W.

Auf der Außenseite des zusammengefalteten Briefes:

An /: Kietzens Brief steckt drinn :/

Anders

Liebe Kinder, Anders u. Kietz,
seid so gut und theilt Euch in das *Porto*,
es ist mir unmöglich den Brief zu
frankiren, u. doch soll er
schnell zu Euch kommen,
besonders *Anders* wegen

Paris

Gerade durch die Lektüre der mehr und mehr bekannt werdenden Briefe des Meisters wächst unsere Bewunderung für Wagner, den Menschen. Aus unserem Briefe geht hervor: im Mai 1842 befindet er sich noch immer in Geldnot: er kann nicht einmal das Briefporto nach Paris bezahlen und muß seine Pariser Freunde bitten, es gemeinsam zu übernehmen; dabei trägt er schon einen Teil seines Ruhmes auf seinen Schultern. Und doch findet er Zeit, in Mendelssohns Vorzimmer zu warten und das stereotype verbindliche Lächeln Meyerbeers zu erwidern, ohne etwas Wesentliches erreichen zu können bei den beiden Musikgewaltigen Berlins. Wer dächte da nicht an die Stelle aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (I, 116), die allerdings aus einer viel späteren Zeit stammt: »Mit Meyerbeer hat es nun bei mir eine eigene Bewandtnis: ich hasse ihn nicht, aber er ist mir grenzenlos zuwider. Dieser ewig liebenswürdige, gefällige Mensch erinnert mich, da er sich noch den Anschein gab, mich zu protegieren, an die unklarste, fast möchte ich sagen lasterhafteste Periode meines Lebens; das war die Periode der Konnexionen und Hintertreppen, in der wir von den Protektoren zum Narren gehalten werden, denen wir innerlich durchaus un zugetan sind.« Die schwerste Last des Genius ist und bleibt die Verleugnung des eigenen Selbst zugunsten eines äußeren Erfolges.

BRIEFE WAGNERS AN G. E. ANDERS AUS DEN JAHREN 1839—1854.

MITGETEILT VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

Der vorstehend abgedruckte Brief Wagners an Gottfried Engelbert Anders gibt mir Veranlassung, noch eine Reihe weiterer Briefe des Meisters an diesen seinen Freund mitzuteilen. Meine Hoffnung, sämtliche dieser Briefe veröffentlichen zu dürfen, ist leider nicht in Erfüllung gegangen. Sie sind nach dem Tode von Anders (am 22. September 1866) glücklicherweise nicht in alle Welt zerstreut worden, vor etwa Jahresfrist von Herrn Ernst Henrici in Berlin, dem durch seine Autographenauktionen weltbekannten Antiquar, erworben und dann zu verschiedenen Zeiten versteigert worden. Dabei sind die meisten einem als eifrigen Sammler Wagnerscher Reliquien bekannten Berliner Herrn zugefallen, der den Wunsch hatte, die übrigen noch nachträglich zu erwerben, was ihm aber bisher nicht gelungen ist. Leider hat er die in seinem Besitz befindlichen noch zurückgehalten. Die von mir mitgeteilten verdanke ich der Güte des Herrn Henrici, der mir Abschriften zum Zwecke der Veröffentlichung zu nehmen, gestattet hat. Ich kann gleich mit den Zeilen beginnen, die Wagner zuerst an Anders gerichtet hat. Sie lauten:

»Richard Wagner bittet ganz ergebenst, durch ein paar Zeilen mit der Stadtpost ihn benachrichtigen zu lassen, wann es Herrn Anders gelegen sein dürfte, ihm eine Unterredung zu gönnen.

»Hotel garni de la maison de Molière, Rue de la Tonnellerie au coin de la Rue St. Honoré«

Dies hat Wagner auf der Außenseite des Empfehlungsbriefes für ihn geschrieben, den sein zukünftiger Schwager, der Buchhändler Eduard Avenarius, am 17. September 1839 an Anders gerichtet hatte. Sehr schnell ist Wagner mit diesem näher bekannt, ja befreundet geworden, obwohl dieser 18 Jahre älter als er selbst gewesen ist. Von dem intimen Verkehr legt folgender, humoristischer Brief beredtes Zeugnis ab:

»[Paris] Sonnabend 3. April 11884411 [!=1841]

»Bester Anders.

»Wie steht's denn? Haben Sie immer noch Drawehen?

»Gott, wenn wird's denn einmal besser werden, werden, werden — in dieser niederträcht'gen, trät'gen, trät'gen [!] — Welt?

»Essen Sie doch morgen bei mir — Sonntag's gibt es 'was Gutes — das wissen Sie ja!

»Habe auch mit Ihnen zu sprechen!

» — *Lehrs* werde ich wohl heute sehen; — wenn er nur einmal Schnaps mitbringen wollte!!!

»Gott behüte Sie — Morgen — Sonntag-Esser

bei Ihrem

Rich. W.«

»Drawehen« bedeutet wohl Leibwehe. Samuel Lehrs, dem Wagner in »Mein Leben« ein so schönes Denkmal gesetzt hat, gehörte wie Anders und der Maler Kietz zu dem näheren Pariser Kreise Wagners. Bei der fröhlichen Silvesterfeier 1840 hatte er Rum, Anders zwei Flaschen Champagner mitgebracht (vgl. »Mein Leben«, Ausgabe von W. Altmann, S. 267).

Wagner trug sich mit dem Plan, auf Grund der von Anders mit Bienenfleiß gesammelten Materialien eine zweibändige Beethoven-Biographie zu schreiben, wozu es aber nicht kam, weil kein Verleger gefunden wurde. Näheres darüber findet sich in Wagners Briefen an Heinrich Laube vom 13. März 1841, an Hofrat Winkler vom 8. April und 7. Mai 1841. In letzterem Briefe steht, daß Anders bereits seit 12 Jahren in Paris lebt und daher aus aller literarischen Verbindung mit Deutschland gekommen ist. Anders wird von Wagner dabei als der »gelehrteste Musikphilologe und Historiolog der Welt« bezeichnet. Wagner schreibt dann noch über Anders: »Da ihm jedoch seine hiesige Anstellung sowie seine außerordentliche Beschäftigung fast gar keine Zeit übrig läßt, es auf der anderen Seite aber auch selbst gesteht, daß ihm eine leichte und fließende Ausarbeitung nicht allzu leicht falle, so hat er mir den Antrag gestellt, mir alle seine reichen Materialien an die Hand zu geben, das Ganze mit mir durchzusprechen, von mir selbst aber das Buch schreiben zu lassen.«

Als Wagner im Juni 1841 aufs Land gezogen war, um den »Fliegenden Holländer« zu komponieren, brauchte er ein Klavier. Um es möglichst billig zu erhalten, nahm er im folgenden Briefe die Vermittelung von Anders in Anspruch:

»Meudon 17. Juin 1841

»Mein bester Anders.

»Die Zeit ist nun gekommen, wo es sich entscheiden muß, ob ich durch Ihre freundschaftliche Vermittelung unter erleichternden Bedingungen ein Piano bekommen kann oder ob ich selbst eine beschwerliche Miete eines solchen eingehen soll. Da es heute schönes Wetter ist, und ich mich durch den Umstand, daß ich Sie gestern nicht zu Haus antraf, überzeugt habe, daß Sie (— wozu ich Ihnen herzlich gratuliere —) sich etwas wohler befinden, um wenigstens eben ausgehen zu können, so bitte ich Sie recht inständigst, doch *heute* noch mir ein Piano zu besorgen, so daß ich es womöglich noch morgen bekomme. Sie wissen, was für ein Instrument ich haben möchte, — lassen Sie es kräftig und überhaupt so gut wie möglich sein, denn ich habe bemerkt, daß mich ein besseres Instrument mehr als

ein schlechtes zum Fantasieren einlädt und mir dadurch wieder Geschmack an der im übrigen von *mir verfluchten* Musik beizubringen im Stande ist. — Sie werden ja sehen: — ein paar Francs mehr oder weniger machen mir unter der Bedingung, daß ich sie eben erst zu bezahlen habe, wenn es mir leichter fällt, nicht so viel aus, als daß ich mir deswegen ein schlechtes, uneinladendes Instrument wünschen sollte. — Wenn es durchaus nicht anders geht, und ich den Transport des Klaviers sogleich bezahlen muß — eine Ausgabe, die ich natürlich gern vermeiden würde — so lassen Sie sich demnach dadurch nicht abschrecken, die Sache zu beeilen, denn sie ist mir — wie gesagt, *zu* wichtig, als daß ich mich nicht dadurch einem kleinen Hunger aussetzen sollte.

»Sonnabend gehe ich in die Stadt; — haben Sie mir bis dahin das Instrument noch nicht herausschicken können, so muß ich mir eines mieten. — Übrigens werde ich Sie an diesem Tage sehen und bereite Sie hiermit vor, daß ich Sie dann bewegen werde — jedenfalls Sonntag mich in Meudon zu besuchen.

»Gott gebe Ihnen Gesundheit und lohne Ihnen dadurch Ihre Freundschaftsdienste, die Sie, wenn auch nicht *ihm*, doch gewiß *mir* erzeigt haben.

»Tausendmal gegrüßt

von Ihrem

Freunde

Richard Wagner«

Wie hoch Wagner seinen Freund Anders als Musikschriftsteller einschätzte, entnehmen wir seinem Briefe an Robert Schumann vom 15. Januar 1842. Dieser hatte Wagner zu ständigen Berichten aus Paris für die »Neue Zeitschrift für Musik« aufgefordert, doch da Wagner nach Deutschland zur Dresdener Aufführung des »Rienzi« sich begeben wollte, lehnte er die Aufforderung ab und fügte hinzu: »Ich habe dennoch gesucht, Ihnen einen anderen Korrespondenten zu verschaffen und sprach deshalb mit *Anders*, Mitredakteur der [Revue et] Gazette musicale und employé auf der Bibliothek. Dies ist nicht nur ein äußerst gelehrter Musiker, sondern er schreibt auch eine sehr gute Feder: leider ist er aber bei etwas vorgerücktem Alter (50 Jahre) etwas bequem und unentschlossen, und das einzige Mittel, ihn zu einer geregelten Mitwirkung zu vermögen, würde nur eine stete und bestimmte Honorarzahlung sein, auf welche ich — beiläufig gesagt — jedenfalls verzichtet hätte.« Schumann aber nahm Anders, den Wagner älter macht, als er war, als Mitarbeiter nicht an.

Als Wagner Hofkapellmeister in Dresden geworden war, ohne indessen, weil er gar zu viele Schulden von früher zu begleichen und auch manche ziemlich unnötige Ausgaben, z. B. für eine Hofuniform hatte, in eine besonders günstige finanzielle Lage gekommen zu sein, vergaß er doch nicht seinen

immer noch in sehr beschränkten Verhältnissen lebenden Freund Anders. Davon legt folgender Brief Zeugnis ab:

»Dresden 28. August 1843

»Mein lieber, guter Freund,

um nur endlich einmal dazu zu kommen, Dir zu schreiben, muß ich mir schon vornehmen, Dir *kurz* zu schreiben. Weiß Gott! meine Arbeiten und Geschäfte überhäufen sich jetzt so, daß ich einen Brief in den wichtigsten Angelegenheiten oft 14 Tage lang ungeschrieben lassen muß. Glaube nur ja nicht, daß mein Herz gegen Dich erkaltet sei oder erkalten könnte! Schreibe ich nicht oft, so denke ich doch gewiß oft und innig Deiner. Wie gern, wie gern hätte ich Dich bei mir. Könnte ich denken, daß es Dir möglich wäre, einen großen Entschluß zu fassen und mit Deinen Büchern nach Dresden zu kommen, bei Gott! es sollte Dir in meiner Nähe an nichts fehlen, Du solltest ruhig und sorgenlos Dein Leben verfließen sehen und Heiterkeit und Muße genug gewinnen, Deinem Studium und Deinen Neigungen zu leben. Aber was kann ich für Dich in Paris tun? Ab und zu etwas Geld schicken! Zu was hilft das? Du wirst immer einsam und verlassen bleiben. Und was ich Dir jetzt und für das Nächste zukommen lassen kann, wird vorläufig doch immer nur so viel sein können, um Dir eine kleine augenblickliche Erleichterung zu verschaffen, denn, sei nur versichert, ehe ich dazu kommen werde, gänzlich frei von alten Verpflichtungen zu sein, wird wohl noch manches Jahr verfließen; Du weißt, in Deutschland geht alles langsam; ich bin aller Welt eine zu neue und frappante Erscheinung, als daß man nicht erst mißtrauisch eine Zeitlang um mich herum ginge! Und dennoch — von welchem Glücke hab' ich zu sagen! Welch' außerordentliches Auftreten war das meinige! Überallhin habe ich Sensation verbreitet, und ein seltener Ruf ist mir wie auf einen Schlag erstanden. Das erfuhr ich erst wieder kürzlich, als ich von Teplitz — wo ich 4 Wochen im Bade war — einen kleinen Besuch in Prag machte! Alles staunte mich an, und das größte Zeugnis für meinen nicht unbedeutenden Ruf ist, daß man mir jetzt von *Wien* aus den Auftrag erteilt hat, für den Winter 1844—45 eine neue Oper für das K. K. Hofoperntheater zu schreiben.

»den 30sten

»Allein mit den Geld-Einnahmen geht es langsam vorwärts. Glücklicherweise erlaubt es mir nun meine sichere und gute Anstellung, ruhig abwarten zu können, bis der günstigste Zeitpunkt erscheint, um meine Opern so teuer wie möglich an einen Verleger zu verkaufen; viele Anerbietungen habe ich deshalb schon zurückgewiesen, weil mir immer noch kein gutes Honorar geboten wurde. Da ich mich nun aber doch hier häuslich einrichten muß, so habe ich mir jetzt Geld aufgenommen, und durch diesen Schritt wird es mir auch jetzt zuerst möglich, etwas für Dich

— mein armer Freund — zu erübrigen. Mögest Du daraus wenigstens den guten Willen erkennen und versichert sein, daß ich auf diese Weise stets fortfahren werde, Dir ab und zu etwas Erübrigtes zukommen zu lassen. Nehme ich erst mit der Zeit mehr ein, so wird es auch mehr für Dich werden.

»Nun aber endlich schreibe mir auch einmal! Ihr Pariser seid jetzt sehr zurückhaltend gegen mich und vielleicht aus dem Grunde, daß ich nicht oft genug zum Schreiben komme. Ich versichere Dich aber, daß mir jetzt diese wenigen Zeilen genug Anstrengung kosten, ich trinke immer noch Brunnen, um meinen sehr schlechten Unterleib zu kurieren, das Blut steigt mir immer beängstigend nach dem Kopfe, und seit vielen Monaten habe ich beständiges Ohrenklingen, was mich oft sehr bedenklich stimmt. Jetzt habe ich ganze sechs Wochen nichts arbeiten dürfen und vormittags darf ich mich selbst nicht einmal niedersetzen, um ein paar Zeilen zu schreiben. Hoffentlich wird mir aber der Brunnen helfen. Und das wäre gut, denn ich habe viel Arbeit vor mir; zunächst muß mein ›Venusberg‹ noch für diesen Winter fertig werden, wozu ich noch keine Note geschrieben habe. Dann soll es an die Oper für Wien gehen, welche im Herbst 1844 fertig werden soll.

»Dir meine Gefühle bei der Nachricht von unsres teuren *Lehrs* traurigem Ende zu schildern, halte ich für sehr unnötig. Was soll ich Dir über eine so erschütternde Erfahrung mitteilen? Jammervoll, herzbrechend! — ist das einzige, was ich ausrufen kann. Dieser brave, herrliche — und so unglückliche Mensch wird mir ewig unvergeßlich sein!

»Ich kann Dir leider nicht mehr schreiben; — noch beängstigt es mich zu sehr, länger als ein Viertelstündchen am Schreibtisch zu sitzen. Nimm mit dem Wenigen vorlieb! Mein ganzes Herz möchte ich gegen Dich ausgesprochen haben!

»Leb' wohl, mein teurer Freund! Schreibe mir, so oft Du kannst, und sei meines wärmsten, treusten Anteils versichert!

»Grüße meine Freunde — meine gute *Schwester* und ihren Mann — *Kietz*, den ich nun so lange schon vergebens hier erwarte!

»Nochmals, lebe wohl! Stets und ewig bin ich

Dein treuer Richard Wagner«

Die von Wien bestellte Oper hat Wagner nicht geliefert; nicht einmal ihre Dichtung [»Die Sarazenin«] ist über den Entwurf hinausgekommen; seine Hoffnung, in Wien den »Rienzi« zur Aufführung angenommen zu sehen, scheiterte an der Zensur, die an der Dichtung Anstoß nahm.

Der »Venusberg« war der ursprüngliche Titel des »Tannhäuser«; warum er fallen gelassen wurde, kann in »Mein Leben« nachgelesen werden. — Lehrs war an der Schwindsucht im 37. Lebensjahr gestorben. —

Merkwürdigerweise bestätigte Anders den Empfang des Geldes nicht. Infolgedessen schrieb Wagner an seine Stiefschwester Cäcilie Avenarius am 22. Okto-

ber 1843: »Auch Anders schreibt mir nicht, was mir insofern besonders unangenehm ist, da ich nicht weiß, ob er den Brief mit dem Wechsel auf eine kleine Summe, die ich ihm vor sechs Wochen zuschickte, erhalten hat: — dies bleibe unter uns, liebe Cäcilie — nichts desto weniger könnte Anders aber veranlaßt werden, mir einmal zu schreiben, damit ich erführe, wie ich ihm sonst noch helfen könne«.

Dies blieb auch später noch Wagners sehnlicher Wunsch. Wir ersehen dies aus seinem folgenden Briefe, der wieder in ungeschminkter Weise seine unerquicklichen finanziellen Verhältnisse enthüllt:

»Dresden 15. Dez. 1845

»Mein alter, guter, treuer Anders.

»Es ist mir recht peinlich, Dir von vornherein aufrichtig versichern zu müssen, daß ich Dir heute nur auf eine äußere Veranlassung hin schreibe. Glaube deshalb aber ja nicht, daß ich Dich nur irgendwie vergessen hätte. Im Gegenteile ist mir Dein Andenken immer — leider aber fast immer nur schmerzlich gegenwärtig! Schmerzlich — weil mir das Glück immer noch versagt, Dir wie überhaupt meinen entfernten Freunden nützen zu können. Daß ich diesen Punkt sogleich mit größter Aufrichtigkeit berühre, so sage ich Dir: — ich bin immer noch ohne Geld und kämpfe täglich noch mit Sorgen der peinlichsten Art und zwar jetzt mehr als vor einigen Jahren, weil ich in dieser Zeit zu der traurigen Überzeugung habe gelangen müssen, wie nachhaltlos Erfolge in Deutschland sind, und wie unmöglich es ist, in Deutschland etwas mit Sturm zu erobern. Meine Richtung für die deutsche Oper ist zu neu, der großen Masse zu unerwartet, als daß sie schnell sich überall hin Bahn brechen könnte. Bei meinem ersten Auftreten mit dem ›Rienzi‹ jubelte mir alles zu, — aber das Wesentlichste, was ich erlangte, glaube mir, war meine Anstellung, denn ohne sie wäre ich jetzt schlimmer daran als selbst in Paris. Im ersten Jahre nahm ich 1200 Taler mit meinen Opern ein, in den zwei darauf folgenden fast keinen Groschen. Je mehr ich nun aber meine selbständige, immer mehr von dem gemeinen Trott abweichende Richtung verfolge, um so mehr staunt mich die Masse an, versteht und liebt mich schwärmerisch der einzelne Gute und Edle, verlästert und verketzert mich der triviale oder böswillige, anstellungsneidische Rezensentenhaufe, — um so mehr aber endlich scheint es auch unseren stupiden Theater-Direktoren bedenklich, sich mit meinen schwierigen Arbeiten einzulassen. Kurz, ohne dies im anmaßenden Sinn auszusprechen, ich gehe ganz den Weg, und meine Werke und ihr Verständnis nehmen ganz den Gang, den jeder eigentümliche Dichter und Künstler in Deutschland genommen hat: den der *langsamen allgemeinen* Anerkennung. Jch bin in der letzten Zeit ganz auf meinen Gehalt reduziert, was bei den vielen und bedeutenden Auslagen für meine Werke, bei den noch immer nicht gänzlich getilgten Schulden aus meiner Vergangenheit mich leider immer

noch in die Notwendigkeit, zu borgen und neue Schulden zu machen, versetzt. Mein einziger Trost für die Zukunft ist nun, daß ich mir den mit der Zeit zu erwartenden Gewinn aus dem Verlag meiner Werke durch einen Kontrakt mit meinem Verlage gesichert habe, auf welche Weise ich allerdings für *jetzt* noch gar nichts davon habe. Aus dieser Darlegung erhelle Dir, wie es mich bisher immer geschmerzt haben muß, in meinen kleinen Unterstützungen gegen Dich nicht haben fortfahren zu können! — *Kietz* hat mir vor einiger Zeit um Geld geschrieben; ich nahm, um ihn zu befriedigen, Geld auf und werde ihm davon schicken, sobald ich es habe. —

»Demohngeachtet wollte ich Dir nächstens schreiben und zwar in Begleitung sämtlicher Klavierauszüge meiner Opern: ich hatte demnach nur noch das Erscheinen des Auszuges von meiner neuesten Oper ›Tannhäuser‹ abzuwarten, um die Sammlung vollständig zu machen. Daher die Verzögerung. Indem ich mir somit aber immer noch eine andere Mitteilung, die mehr meine Werke und künstlerische Stellung betreffen soll, im Geleite jener Klavierauszüge vorbehalte, entledige ich mich nun der bereits erwähnten Veranlassung mit einer Bitte an Deine Gefälligkeit.

»Meine Nichte *Johanna Wagner*, die begabteste und hoffnungsvollste Sängerin unserer Oper, die bereits in meinem ›Tannhäuser‹ mit dem größten Erfolge die Elisabeth gesungen hat, soll von unserem Könige zu ihrer letzten und höheren Gesangsausbildung nach Paris geschickt werden. Bis dahin war mein *Bruder*, ihr Vater, ihr Lehrer, er selbst aber wünscht, sie einmal eine Zeitlang einem anderen Lehrer zu überlassen, und ich kenne dazu keinen besseren als *Garcia*; sie soll also in Begleitung ihres Vaters dahin nach Paris gehen und zwar, wie ich wünsche, schon bald. Ich wollte Dich daher bitten, daß Du bei Garcia, den Du ja so gut kennst, anfragen mögest, ob er für's nächste in Paris bleiben und es nicht etwa in dieser oder jener Zeit zu verlassen gedenkt, damit nicht etwa das Unglück wolle, daß er dort gar nicht anzutreffen sei. Ob er fernerhin geneigt sei, eine Schülerin anzunehmen? pp. Wie viel er für die Stunde verlangt? Wobei Du *nicht* zu erwähnen brauchst, daß sie auf Kosten des Königs von Sachsen bezahlt werden sollen. — Wolltest Du mir nun darauf recht bald eine Antwort zukommen lassen, so würdest Du mir einen sehr großen Gefallen tun. Wenn sich alles macht, so denke ich, daß meine Nichte etwa Ende des Winters nach Paris kommen und drei Monate dort bleiben soll. —

»Noch eines! Kannst Du uns etwa eine Pariser Ausgabe der Partitur der ›Iphigenie in *Aulis*‹ von *Gluck* nachweisen und verschaffen? Ist dem so, so schreibe mir doch den Preis, damit wir sie Dich für uns kaufen lassen können!

»Noch eines! *Masset* bei *Troupenas* verfolgt mich immer noch wegen einer Schuld von 150 Francs. Ich habe ihm angeboten, eine Komposition dafür zu liefern; er antwortete aber auf dieses Anerbieten nicht, sondern läßt mich nur immer wieder mahnen. Es ist mir doch ein unerhörter Gedanke, daß

ein Komponist von Ruf einem Verleger, der ihm Vorschuß gegeben hat, denselben baar zurückzahlen soll und ihn nicht lieber durch das, was Verleger eben für Geld kaufen, d. h. Kompositionen, entschädigen soll. Sprich doch einmal mit dem Manne und mache ihm das begreiflich. Bin ich noch so wenig wert, daß ich dem Verleger durch 3 französische Lieder, die ich ihm hiermit anbiete, nicht einmal für 150 Francs gut erscheinen dürfte?

»Wie geht's mit Dir, mein alter, lieber Freund? Schreibe mir doch ja auch von Dir! Geht alles so, wie ich es wünsche, so schreibe ich meine übernächste Oper für *Paris*; läuft es dann gut ab, dann mußt Du aus Paris mit mir und zu mir nach Deutschland zurückkehren. — Dabei bleibt's!!

»Gott erhalte Dich, mein lieber Guter! Tausend herzliche Grüße von meiner *Minna*; sie ist wohl und zufrieden. Grüße *Kietz* und teile ihm mit, was ich Dir in bezug auf ihn schrieb!

»Adieu! Lebe wohl und verkenne nie

Deinen treuen

Richard Wagner.«

Der vorstehende Brief gibt uns auch Kunde von den Hoffnungen, die Wagner auf die Veröffentlichung der Klavierauszüge des »Rienzi«, »Fliegenden Holländer« und des »Tannhäuser« im Selbstverlag gesetzt hat, Hoffnungen, die sich nie erfüllen sollten. Sein Kommissionär C. F. Meser muß ihn betrogen haben, jedenfalls hatte Wagner, der die Erträgnisse des Verlags an einige seiner Gläubiger verpfändet hatte, noch 1868 keinen Vorteil davon.

Interessant sind auch die Mitteilungen des vorstehenden Briefes über Johanna Wagner, Mitteilungen, die in dem Briefe vom 1. Februar 1846 ergänzt werden. Die Partitur der »Iphigenie in Aulis« brauchte Wagner, weil er diese Oper für das Dresdener Theater neu bearbeiten wollte. In dieser Fassung kam das Werk am 22. Februar 1847 zur Aufführung; die Partitur ist noch heute ungedruckt, dagegen liegt der von Hans v. Bülow bearbeitete Klavierauszug seit November 1858 vor.

Die erwähnten drei französischen Lieder können nur »Dors mon enfant«, »Attente« und »Mignonne« sein, die schon in der belletristischen, von August Lewald herausgegebenen Monatsschrift »Europa« veröffentlicht waren.

Anders, über dessen Nichtantworten sich Wagner schon einmal, wie wir gesehen haben, beklagt hatte, antwortete wieder nicht, wie wir aus folgendem Briefe Wagners erfahren:

»Dresden 1. Februar 1846

»Lieber Anders.

»Hast Du noch im vorigen Dezember keinen Brief von mir bekommen? Ich bin recht verwundert über das Ausbleiben einer Antwort! —

»Hiermit stelle ich Dir meinen Bruder *Albert* und seine Tochter *Johanna* vor; letztere soll *Garcias* Unterricht genießen. Ich bitte Dich, stehe ihr bei

und, wenn es Dir möglich ist, begleite sie das erste Mal zu Garcia, den Du doch kennst; hilf ihnen, denn selbst mein Bruder kann nicht ordentlich mit der französischen Sprache fort!

»Nun hast Du einen Quell, um von mir zu erfahren, was Du immer willst; aber ich hoffe nun durch denselben Quell endlich einmal etwas Ordentliches von Dir zu erfahren.

»Mein guter Anders, es könnte mir in vielem besser gehen! Ruhm und Anerkennung habe ich bereits in gutem Maße gefunden, aber leider *keine Einnahmen.* Das Deutschland ist so weit ein verfluchtes Land und zum Verhungern wie gemacht. Wenn ich keine Anstellung hätte, wie würde es mir hier ergehen?! —

»Meine Pläne richten sich daher neuerdings wieder sehr auf Paris: es ist die einzige Aussicht, die mir auch für [m]eine äußeren Verhältnisse einmal Erlösung aus dem Übel verspricht. Sehr möglich, lieber Freund, daß ich Dich bald einmal wieder in Paris besuche: Gott gebe bald! recht bald!

»Sobald der Klavierauszug von meiner neuen Oper [›Tannhäuser‹] ganz fertig ist, schicke ich alle meine 3 Opern.

»Ich empfehle meine *Nichte* an *Schlesinger* nicht, weil ich eigentlich nicht weiß, was er ihr nützen soll: außerdem ist er ein geiler Bock und könnte leicht Stänkerei anstiften. Sollte sie irgendwie seiner einmal bedürfen, nun so empfiehlst Du sie wohl?

»Adieu, mein guter, lieber, alter Freund! Gott gebe, daß ich Dich bald wiedersehen kann!

Dein

Richard Wagner«

Von den Klavierauszügen war schon im Briefe vom 15. Dezember 1845 die Rede gewesen.

Schlesinger ist der Musikverleger Maurice Schlesinger, der die »Revue et Gazette musicale« herausgab. Für diese hatte Wagner manchen Beitrag geliefert; daß er Fronarbeiten wie alle möglichen Arrangements (Donizettis La Favorite, Halévys Guitarrero) diesem Pariser Musikverleger (übrigens auch dem im vorigen Briefe genannten Troupenas) geleistet hat, ist auch zur Genüge bekannt.

Als Wagner von Zürich aus, wohin er nach der Dresdener Revolution von 1849 geflüchtet war, Anfang Februar 1850 nach Paris ging, um dort auf Liszts Wunsch einen Text für eine dort aufzuführende Oper gemeinsam mit Gustave Vaez zu schreiben (was nicht zur Aufführung kam), war er viel mit Anders zusammen, speiste auch mit ihm, der dort seit 20 Jahren Stammgast war, in dem wohlfeilen Wirtshaus von Truffaut (Brief an seine Frau Minna vom 9. Februar). Ihr schreibt er am 14. Februar: »Namentlich hat Dich Anders sehr in sein Herz gefaßt; er stößt jedesmal mit dem Glase nur auf Dich an und erzählt mir von einem Gedicht, daß er auf Dich gemacht habe: ›O herzliebe Minna! du, die stets meinem Sinn nah!‹ Ich unterschreibe es«. Wahr-

scheinlich hat sich Wagner aber mit diesem Gedicht nur einen Spaß gemacht. In »Mein Leben« (Ausgabe Altmann, S. 524) berichtet er von diesem Wiedersehen mit Anders: »Auch meinen bereits sehr gealterten Freund Anders trieb ich wieder auf, was jederzeit ziemlich schwer war, da er außer der Schlafenszeit nur in der Bibliothek, wo er niemand empfangen durfte, eingeschlossen war, dann im Lesekabinett seine Erholungsstunden verdämmerte und sein Diner gewöhnlich bei einigen Bürgerfamilien, in welchen er Klavierunterricht erteilte, einnahm. Doch freute ich mich, ihn verhältnismäßig weit gesünder anzutreffen, als ich bei meinem früheren Fortgang von Paris gehofft hatte, da er mir damals der Auszehrung entgegenzugehen schien. Sonderbarerweise war ihm ein Beinbruch für die Herstellung seiner Gesundheit dienlich geworden; die Behandlung desselben führte ihn nämlich einer Wasserheilanstalt zu, welche dem ganzen Gesundheitszustande äußerst vorteilhaft gewesen war. Alles, was ihm im Sinn lag, war einzig, mich noch zu einem großen succès in Paris kommen zu sehen, und eifrig versicherte er sich im voraus eines besonders bequemen Platzes zur ersten Aufführung meines in irgend welcher Weise zu erwartenden Werkes, da er, wie er stets wiederholte, es ihm sehr beschwerlich sei, einen Platz einzunehmen, wo er gedrängt werden könnte. Den Nutzen meiner gegenwärtigen schriftstellerischen Arbeiten glaubte er nicht einsehen zu können.«
Als Wagner im Oktober 1853 mit Liszt und der Fürstin Wittgenstein einen Ausflug nach Paris machte und seine Frau, nachdem er bei seinem Züricher Freunde, dem Staatssekretär Sulzer Geld aufgenommen hatte, nachkommen ließ, suchte er natürlich auch Anders auf. Aus dieser Zeit stammt folgendes Billett:

»[Paris] 20. Oktober [1853]

»Lieber Anders!

»Solltest Du heute noch zu rechter Zeit diesen Brief finden, so komme bis 5 Uhr zu mir; wenn nicht, so komme morgen, noch bevor Du auf die Bibliothek gehst: dann ist auch meine Frau da!

»Herzlich freut sich auf das Wiedersehen

Dein

Richard Wagner

Hôtel des Italiens No 3
Boulevard des Italiens, Entrée par la Rue Choisseul«

Wie Wagner in »Mein Leben« (S. 686) erzählt, stellten sich, nachdem Frau Minna gekommen war, Kietz und Anders zum Diner regelmäßig bei ihnen ein. Anders erhielt dann einige Wochen, nachdem Wagner wieder nach Zürich zurückgekehrt war, von ihm folgende Zeilen:

»Zürich 6. Dez. 53

»Lieber Freund!

»Wie geht Dir's? Uns geht's passabel. Lass' einmal etwas von Dir hören.

»*Tyskiewicz* bittet mich, ihn Dir nochmals zu empfehlen wegen der Notizen über *Fétis*, an denen ihm sehr viel liegt. Sei doch nicht karg und erfülle seinen Wunsch!

»Meine Sachen sollst Du auch bekommen.

»Viele Grüße von meiner *Frau*. Leb' wohl. Dein

Richard Wagner«

Der junge Graf Vincenz Tyskiewicz, der Musiker werden wollte, hatte sich an Wagner bei dessen kürzlicher Anwesenheit in Paris eng angeschlossen. — Mit »meine Sachen« meint Wagner wohl den »Lohengrin«-Klavierauszug und die Dichtung »Der Ring des Nibelungen«.

Um die »Rheingold«-Partitur zu schreiben, hatte sich Wagner in Paris Notenpapier besorgt. Im Zusammenhange damit steht sein folgendes Billett an Anders:

»Zürich 10. März 54

»Lieber Anders!

»Das Papier zu 26 Zeilen stimmt nicht zu dem andern, ich kann's nicht brauchen. Bestimme doch Mr. *Lard-Esnault*, daß er es mir gegen 30liniges [!] umtauscht (wobei er sogar etwas profitiert). Sobald er mir den Umtausch zusagt, schick' ich ihm das erhaltene durch gewöhnliche Fracht zurück, wogegen er das andere mir ebenfalls durch wohlfeile Gelegenheit zuschickt.

»Wie geht's? — Auf baldiges Wiedersehen! Dein

R. Wagner«

Dieses Notenpapier war auch die Veranlassung zu dem folgenden Brief:

»Zürich 29. Mai 1854

»Lieber Anders.

»Wie geht Dir's? —

»Dürfte ich Dich wohl bitten, noch einmal zu *Lard-Esnault* zu gehen? Ich habe ihm nämlich die letzte Papier-Sendung wieder zurückgeschickt, weil das Papier leider zu wenig zu dem andern stimmte. Er hat mir auch versprochen, es auszutauschen gegen Papier à 30 pochées. Die Zurücksendung geschah durch Kaufmannsfracht, um es weniger kostspielig zu machen: hat nun Lard das Papier erhalten? Und wenn das seine Richtigkeit hat, wann schickt er mir das andre ausgetauschte?

»Zwar bin ich noch nicht damit pressiert und möchte auch deshalb, daß er es nicht durch Post, sondern ebenfalls durch wohlfeilere Kaufmanns-

fracht schicke: dennoch möchte ich wissen, ob die Sache in Ordnung wäre, denn bezahlt ist das Papier schon, und ich möchte das Geld nicht gern verloren haben. —

»Also frag' einmal nach! Sei nicht bös, daß ich Dich bloß mit solchen Scherereien belästige! —

»Uns geht es passabel.

»Vorgestern wurde ich mit einer neuen Partitur [›Rheingold‹] fertig; bald geht es weiter. — In diesen Tagen besucht uns *Avenarius*. — Leider laboriere ich immer noch an meinen letzten Pariser Verschwendungen; doch denke ich vielleicht nächsten Herbst Dich wieder einmal zu besuchen. Halte Dich also stramm, damit wir wieder zusammen ludern können!

»Leb' wohl, alter Freund!

»Viele Grüße von *Minna*! Dein

R W.«

Die Notenpapierangelegenheit erforderte noch folgenden, den letzten mir zur Verfügung stehenden Brief:

»Zürich 27. Sept. 1854

»Aber, lieber Anders, sei doch so gut und lass' mich wissen, wie es mit meinem unglücklichen Notenpapier steht. Ich habe an *Lard-Esnault* das Papier zu 26 pochées zurückgeschickt, weil er versprach, es mir gegen solches zu 30 pochées auszutauschen. Doch erfahre ich seit langer Zeit gar nichts mehr davon. Es ist gewiß nur in Vergessenheit geraten. —

»Ich bin fleißig. Meine *Frau* ist in Deutschland zu Besuch. Nächstes Jahr, denke ich, sehen wir uns einmal wieder.

Dein

Rich. Wagner«

Als Wagner im Jahre 1855 auf dem Wege nach London in Paris kurze Zeit weilte, hat er nach »Mein Leben« nur Kietz wiedergesehen. In seinem Briefe an seine Frau vom 6. März 1855 schreibt er aber, daß er am letzten Pariser Abend von Kietz zusammen mit Anders eingeladen gewesen sei, und fährt fort: »Anders ist unglaublich kindisch geworden: über den Boulevard getraut er sich nicht mehr zu gehen, sondern wartet jedesmal, bis ein Omnibus kommt, in dem er hinüberfährt; einige Tage vorher war er auf der Bibliothek gefallen, hatte die Brille zerbrochen usw., kurz, es war große Not.«

Als Wagner zu Anfang des Jahres 1858 in Paris war, scheint er mit Anders nicht zusammengewesen zu sein, wenigstens steht in den Briefen an seine Frau und in »Mein Leben« nichts davon. Vergebens habe ich nach Notizen gesucht, aus denen hervorgeht, daß Wagner während seines Aufenthalts in Paris in den Jahren 1859—1862 mit Anders verkehrt hat. Sollte er diesen wie so manchen andern Freund haben fallen lassen?

Die erste Seite aus dem Skizzenbuch Robert Schumanns zu seinem Album für die Jugend op. 68

Seite 23 aus dem Skizzenbuch Robert Schumanns zu seinem Album für die Jugend op. 68

ROBERT SCHUMANNS PLAN ZU EINER OPER »TRISTAN UND ISOLDE«

VON

FRIEDRICH SCHNAPP-BERLIN

Die zeitliche Gebundenheit der Kunst Richard Wagners, die allmählich immer deutlicher zutage tritt, offenbart sich vielleicht nirgends so sehr wie in der Wahl seiner textlichen Vorwürfe.

Es ist gewiß kein Zufall, wenn selbst ein so völlig andersgearteter Zeitgenosse Wagners, wenn *Robert Schumann* sich fast gleichzeitig wie jener mit mehreren mittelalterlich-romantischen Opernstoffen beschäftigt hat, die der »Meister von Bayreuth« dann größtenteils zu musikdramatischer Ausführung gebracht hat.

Die kleine Tabelle mag zur Erläuterung dienen:

Schumann (sämtlich Pläne)	*Wagner* (Nr. 1 geplant, die übrigen ausgeführt).
1. Die Bergwerke von Falun (im unveröffentlichten »Lebensbuch«, 6. Juli 1831).	1. Die Bergwerke von Falun (1842).
2. Der Wartburgkrieg (im Projectenbuch der Jahre 1842—1847).	2. Tannhäuser (1842—1845; 1860).
3. Die Nibelungen (Projectenbuch 1842—1847; nachmals im Juli 1853).	3. Der Ring des Nibelungen (1848 bis 1874).
4. König Artus [Lohengrin] (1844 bis 1845).	4. Lohengrin (1845—1848).
5. Tristan und Isolde (1846).	5. Tristan und Isolde (1854—1859).

Einem Opernkomponisten jener Zeit mußten sich die vier letztgenannten Stoffe geradezu aufdrängen; sie wurden eben damals in Übertragungen wie zahllosen Bearbeitungen neu belebt und ins Volk gebracht. (Die Wahl der Hoffmannschen Novelle »Die Bergwerke von Falun« als Opernlibretto ist dagegen in gemeinsamer Vorliebe Schumanns wie Wagners für den Dichter begründet.)

Während Wagner indes versucht, seine »Sujets« auf ihren allgemeingültigen, menschlichen Gehalt zurückzuführen und sie daher teils mehr, teils weniger ihres mittelalterlich-höfischen Gewandes entkleidet, nimmt Schumann die überlieferte Form als bindend an. (Man vergleiche das Textbuch zur »Genoveva«!) Diese Tatsache erhellt auch aus dem Tristan-Plan Schumanns, den Robert Reinick nach vorangegangenen gemeinsamen Besprechungen für

ihn entworfen hat, und der sich seit einiger Zeit im Schumann-Museum zu Zwickau befindet. Ehe ich den Entwurf selbst — unter Genehmigung der Schumann-Gesellschaft und des außerordentlich verdienten Museumsverwalters Herrn M. Kreisig — hier zum erstenmal abdrucke, mögen zur Einordnung in des Komponisten Lebenswerk die folgenden Ausführungen gegeben werden.
Kurz nach seiner Übersiedlung nach Dresden (Mitte Dezember 1844) machte Schumann im »Künstlerkränzchen« die persönliche Bekanntschaft des Malerpoeten *Robert Reinick*, von dessen Liedern er bereits im Jahre 1840 acht in Musik gesetzt hatte, und der ihm also als Dichter kein Fremder mehr war.
Im Frühling 1846, als Schumann seiner schwankenden Gesundheit wegen sich gezwungen sah, die Notenfeder eine Zeitlang ruhen zu lassen, beschäftigte er sich eifrig mit dem Suchen nach geeigneten Opernstoffen. Daß er dabei Reinicks Mitarbeit in Anspruch nahm, hat wohl seinen Grund darin, daß dieser bereits für Ferdinand Hiller das Libretto »Konradin« geliefert hatte. Schumann dachte zunächst an die Bearbeitung einzelner Werke von Moore (wahrscheinlich den »Falschen Propheten« aus »Lalla Rookh«) und Byron (etwa den »Korsar« und »Sardanapal«*), auch den »Sturm« von Shakespeare, stieß damit aber auf den Widerstand Reinicks. Bis *Geibel*, der damals gerade für Mendelssohn die »Loreley« schrieb, als rettender Engel erschien und den »Tristan« empfahl.
Hören wir Reinick selbst darüber berichten in einem Brief an Franz Kugler vom 6. Juni 1846:**)

— »Endlich hat der Komponist Robert Schumann mich . . zu einem Operntext engagiert, aber — wir hatten beide keinen Stoff. Schumann schlug Stoffe aus Moore, Byron und dergleichen vor; ich las manches zu dem Zweck durch, aber es war mir alles zu wenig körperlich, mit einem Wort keine dramatischen Stoffe. Darauf wünschte Schumann***) sehr, daß ich den Sturm von Shakespeare zur Oper umarbeite. Es würde auch eine schöne Oper geben (Immermann hat ihn einmal für Mendelssohn als Oper bearbeitet, doch soll die Arbeit total unmusikalisch, daher unbrauchbar sein), da schlug mir Geibel Tristan und Isolde vor, und ich glaube, das kann eine prächtige Oper abgeben. Auch Schumann fühlt sich dazu hingezogen. Morgen gebe ich mich dran und will einen Plan entwerfen. — Ich weiß nicht, ob Du Robert Schumanns Kompositionen kennst. Sie sind von wunderbarer Tiefe, oft liebenswürdig naiv, oft phantastisch düster, fast immer sehr bedeutend . . Er hat manches von mir und Geibel sehr schön komponiert. Leider ist er jetzt Hypochonder im allerhöchsten Grad, will den Sommer ins Seebad und nächsten Winter nach Wien. In vierzehn Tagen müssen wir mit dem Plan ins Reine kommen«.

*) Diese Stoffe verzeichnete Schumann in sein »Projectenbuch«.
**) Veröffentlicht in Joh. Höffner: Aus Biedermeiertagen. Bielefeld und Leipzig 1910.
***) In meiner Quelle steht hier »Schubert«, was natürlich ein Druckfehler ist.

Näheres erfahren wir aus einem bisher unveröffentlichten Brief Reinicks an Schumann,*) der damals in Maxen auf einem Gute des Majors Serre in der Nähe von Dresden weilte.

(Adr.) »Herrn Dr. Robert Schumann
Wohlgeboren
Maxen.

Dresden d. 4ten Juny 1846.

Werther Herr Doctor!

Sie werden recht auf mich zürnen, wenn ich in Bezug auf unser Vorhaben wieder mit leeren Händen und mit noch leererem Papier Ihnen entgegen trete; doch werden Sie mir auch gewiß verzeihen, wenn ich Ihnen sage, daß ich in der letzten Zeit recht unwohl war, ich litt an Brustbeklemmungen, der Kopf war mir wüst und eingenommen, die Augen brannten, dabei machte eine fortwährende Schlafsucht alles geistige Arbeiten unmöglich. Gottlob scheint das Übel jetzt endlich ziemlich gewichen und, geistig und körperlich wieder freier, konnte ich in den letzten Tagen einige durchaus nothwendige Correspondenzen beseitigen. Alle meine übrige Dresdner Zeit denke ich nun ganz unserm Plan zu widmen. Ich hatte zwar schon Einiges darüber zusammengestellt, doch ist es so ungenügend, daß ich es Ihnen nicht gut mittheilen kann.

Jedenfalls scheint mir Tristan und Isolde einen so würdigen reichen und (nach den Andeutungen über ihre Wünsche) für Sie so günstigen Stoff zur Oper abzugeben, wie wir ihn nicht so leicht wiederfinden. — Immermanns Gedicht**) hat mich wahrhaft entzündet. Natürlich muß der Gegenstand dramatisch ganz anders gefaßt werden und viele herrliche Motive die dem Epos ein reiches Feld zur Entfaltung darboten, sind für uns unbrauchbar, z. B. die Jagd, die Meeresschilderungen etc. Dafür scheint mir aber auch des Dramatischen und lyrisch romantischen noch immer genug in der Dichtung, freilich muß es sehr gesichtet und gedrängt verarbeitet werden.

Also: geht es mit meiner Gesundheit nicht zurück, so denk ich Ihnen binnen 4—6***) Tagen den Hauptplan der Oper nach dem ersten Entwurf mittheilen zu können, bis dahin erhalten Sie mir noch Ihre Geduld. Auch den Konradin kann ich Ihnen noch nicht schicken, da Hiller ihn eben jetzt nach meinem Exemplar noch einmal für sich abschreiben läßt. Gewiß werden auch Sie in diesen Tagen Immermanns Gedicht lesen, außerdem finden Sie in Marbachs Volksbüchern No 13 und 14 die Geschichte mit einigen Veränderungen und weiter ausgesponnen, freilich aber viel farbloser und matter. —

*) Das Original befindet sich als Nr. 3254 in Bd. 18 der Schumann-Korrespondenz auf der Preußischen Staatsbibliothek.
**) Es war (als Fragment) 1842 erschienen.
***) Verbessert aus: 6—7.

In 8 Tagen denke ich, wenn das Wetter gut ist, nach Wesenstein*) zu kommen um Sie persönlich zu sprechen.
Möge auch Sie ihr Unwohlsein recht bald verlaßen daß wir Beide recht frisch und freudig unser Werk beginnen.
Von mir und meiner Marie die herzlichsten Grüße an Sie und Ihre liebe Frau!

Der Ihrige
R. Reinick.«

Sie würden mich sehr freuen wenn Sie durch ein paar Worte mir zeigten, daß Sie nicht böse auf mich sind.

In der nächsten Zeit hat Reinick anscheinend seinen Entwurf Schumann überbracht. Indessen sah Schumann einstweilen von der Ausführung des Projektes ab, denn in dem Verzeichnis seiner abgesandten Briefe**) findet sich unter Nr. 1182 die Notiz:

»(1846) Juni 25. *R. Reinick. Dresden* d[urch] G[üte]
Für seine Freundlichkeit gedankt; ein weiteres Verfolgen unseres Planes aber bis auf beßere Zeiten aufgehoben.«

Inzwischen hatte auch Felix Mendelssohn von Schumanns Beschäftigung mit dem Tristanstoff vernommen; und er bereitete seinem Freunde, als dieser auf der Reise nach Norderney sich einige Tage in Leipzig aufhielt, eine große Freude, indem er ihm den Tristan Gottfrieds von Straßburg zum Geschenk machte. Schumann berichtet darüber in seinem Tagebuch:***)

»Dienstag d. 7ten Juli [1846] . . Nachmittag Besuch von Mendelssohn — seine feine Aufmerksamkeit mit Tristan und Isolde.«

Damals traf auch der junge Hanslick den in die Lektüre des Epos vertieften und darüber sehr begeisterten Schumann gelegentlich eines Besuches in Leipzig an. —
Aber Schumann hat nie eine Note Musik zum »Tristan« geschrieben. Jedoch führte ein Jahr später die Zusammenarbeit mit Reinick am *Genoveva*-Text zu einem Resultat; die »Genoveva« wurde bekanntlich Schumanns einzige Oper. Kurz vor der Uraufführung in Leipzig, wo Schumann schon mit den Proben beschäftigt war, erbat sich Reinick in einem noch unveröffentlichten Brief vom 14. Mai 1850†) seinen Tristanplan zurück:

»Sollten Sie den Opernplan von Tristan und Isolde, den ich einmal für Sie entworfen, noch haben und nicht mehr brauchen, so bitte ich Sie, mir denselben doch bei Gelegenheit einmal zuzustellen.

R. R.«

*) Ort bei Maxen.
**) Das »Briefbuch« befindet sich im Zwickauer Schumann-Museum.
***) Im Schumann-Museum, Zwickau.
†) Original in der Schumann-Korrespondenz Bd. 22, Nr. 3916.

Das geschah aber nicht; wahrscheinlich, weil Schumann doch noch nicht jeden Gedanken an Ausführung des »Tristan« aufgegeben hatte. So findet sich denn noch heute Reinicks Entwurf im literarischen Nachlaß Robert Schumanns.

* * *

Der Tristanplan Schumanns, von Robert Reinick eigenhändig geschrieben, umfaßt 8 Seiten Großoktav. Die erste Seite trägt das Personenverzeichnis, die zweite ist leer gelassen, die dritte bis achte enthält den eigentlichen Text.

Personen

Marke, König von Kornwall
Tristan sein Neffe.
Thinas, sein Vertrauter, ein Magier.
Gimella Königin von Irland.
Isolde ihre Tochter.
Morolt Bruder des verstorbenen Königs, Feldherr.
Brangane. Tochter des Thinas, Gespielin Isoldens.
Volk, Ritter, Elfen, Erscheinungen.

Schauplatz bald in Kornwall, bald in Irland.

Tristan u. Isolde

I Akt

Kornwall Schloss Tintagel am Meer.

Von der rechten Seite kommt das Heer Kornwalls mit Tristan an der Spitze, deßen Helm bekränzt ist. Ihm entgegen zieht König Marke aus der Burg herab mit Volk. Siegesgesänge preisen Tristan als Sieger über Morolt den Feldherrn der Iren, der lange Zeit das Land bedrängt hat. Man erfährt, daß Tristan, der junge freudige Held den Recken Morolt im Zweikampf besiegt und erschlagen — Marke spricht seinem Neffen den Dank aus, Siegesfeste werden begangen. — Bei allen diesen Festen ist Marke doch traurig und mißmuthig. Nachdem sich das Volk zerstreut, fragt Tristan ihn nach der Ursache. Er verkündet ihm, das Volk dringe darauf, daß er sich vermähle, da er von seiner ersten Gemahlin kinderlos sei. Die heutige Nacht soll ihm verkünden, wen ihm das Schicksal zur Gattin bestimmt. Tristan, sein treuer, von ihm innig geliebter Neffe soll ihn zum Magier begleiten, der ihm das Horoskop stellen will. —

Verwandlung. Gewölbtes Gemach des Magiers Thinas, voll astrologischer Instrumente. — Es ist Nacht.*) Vom Magier erfahren wir, daß er einst aus Irland vertrieben, wo noch seine Tochter Brangane am Hofe der Königin lebe. Er hat sich später mit Magie beschäftigt und hofft durch sie das Leben der

*) Am Rande: NB. Diese Scene ist mit der ersten zu verschmelzen.

Menschen zur höheren Vollendung zu führen, dem König höhere Weisheit zu verleihen, das Land zu beglücken. — Er citirt seine Geister. — Der König Marke und Tristan erscheinen. Er stellt dem König das Horoskop Über die zukünftige Gattin des Königs spricht das Orakel folgendes

Wann Jugend findet, was dem Alter frommt
Wann Jugend wirbt um Schönheit für das Alter
Wann eine Taube sich zur Löwin wandelt
Der Löwin Grimm dem Feinde mild verzeiht
Dann soll des Königs krankes Herz gesunden
Doch weh, wann Tugend treulos wird erfunden!

Marke wünscht die ihm bestimmte Gattin zu sehen. Isoldens Bild erscheint; ein Schwerdt in der Hand die Krone auf dem Haupte stolz und hehr. — Marke wird von ihrer Schönheit getroffen. Er will mehr wißen, der Schicksalsspruch darf nicht mehr verkünden — Tristan entschließt sich für den Oheim die bezeichnete Königin aufzusuchen und um sie zu werben. Er gelobt nicht eher zurückzukehren bis er sie Marke zugeführt.

II Akt.

Irland. Felsengegend am Meer. — Sturm, aufziehendes Gewitter.
Die alte Königin Gimella, ihre Tochter Isolde und Brangane, deren Gespielin und Volk erwarten die Rückkehr Morolts und der Seinen aus Kornwall. — Die Iren kommen mit der Leiche Morolts — Isolde wirft sich in tiefem Schmerz über Morolts Leiche. Die Königin bleibt kälter dabei. Isolde fragt nach dem Namen des Mörders, ihr wird Tristan genannt, sie flucht ihm. — Das Volk ab. Nur die Frauen bleiben — Sie entdecken ein Schiff in Sturmesnöthen auf dem Meere, sie sehen es scheitern — Bald bringen Fischer Tristan herbei, den sie als Schiffbrüchigen besinnungslos am Strande gefunden. — Isoldens Frauen suchen ihn zum Leben zu erwecken, sie lösen das Schwerdt von seiner Hüfte, es fällt aus der Scheide — Isolde entdeckt darauf den Nahmen Tristan — Sie erkennt in dem Schiffbrüchigen den Mörder ihres Oheims — Sie faßt das Schwerdt mit beiden Händen um ihn zu tödten, ihr Haar löst sich, als eine furchtbar rächende Gestalt steht sie da, wie die Erscheinung im 1ten Akt. — Tristan erwacht, die Mutter und Brangane fallen Isolden in den Arm und beschwichtigen sie — Tristan hat in Isolden das Weib erkannt die seinem Oheim vom Schicksal bestimmt ist. — Tristan wirbt um Isolde für König Marke, sie weist den Antrag zurück, die Mutter aber, stolz darauf daß der mächtigste König der Gemahl ihrer Tochter werden soll giebt ihre Einwilligung und gebietet Isolden, die Vermählung einzugehn. — Isolde, kalt und bitter, verzichtet auf alle Freuden der Liebe, giebt der Mutter, wenn gleich ungern nach und beschließt dem Marke eine treue Pflegerin seines Alters zu werden. Dennoch merkt man ein aufkeimendes Intereße für Tristan

bei ihr. — Tristan, den ebenfalls die wunderbare Schönheit der Jungfrau rührt beschließt, sie seinem Oheim zuzuführen und dann gegen die Ungläubigen zu kämpfen. — Die Einschiffung wird beschloßen.

III Akt

Kornwall. Ein Dom links auf hohem Felsen am Meer, zu dem Felsenpfade führen. — Das Schiff mit Isolde Brangane Tristan und ihren Begleitern landet. — Marke und die Seinen, der Bischof an der Spitze empfängt sie. Sobald Tristan Isolden seinem Oheim vorgestellt, begiebt sich der Brautzug den Felsenpfad empor zum Dom. — Brangane die ihren Vater Thinas erkannt hat, bleibt mit diesem zurück auf der Bühne. Sie spricht ihre Befürchtungen aus, daß ihre liebe Herrin Isolde sich als Gemahlin des alten Königs unglücklich fühlen könne, zumal da sie bemerkt hat, daß Tristan ihre spröde Kälte etwas verbannt hat. Thinas beschließt daher, um Isolden und Marke in glücklicher Liebe zu vereinen, einen Zaubertrank zu gewinnen,*) doch kann dieser nur durch eine kühne Jungfrau erlangt werden. Brangane ist aus Liebe für ihre Herrin dazu bereit. — Während dieses Duetts haben von Zeit zu Zeit die frommen Gesänge aus dem Dom herübergeklungen. — Das im Hintergrunde versammelte Volk bricht in Jubel aus, der Brautzug kommt aus dem Dom herab auf die Bühne. — Marke macht Tristan zum Seneschall der Königin; dieser nimmt es an, bittet aber nach den Festen seine Ritterfahrt gegen die Ungläubigen antreten zu dürfen. — Marke giebt es nicht zu, er wünscht ihn am Hofe zu behalten

Verwandlung

Elfenthal, Es ist Mittag, die günstige Stun[de] des Liebeszaubers. — Elfenspuk.**) — Thinas und Brangane. — Thinas bereitet den Zauber vor. — Brangane gewinnt den Zaubertrank.

IV Akt

Festmahl, der König befielt***) der Braut den Willkomm-Trunk zu bringen. — Brangane bringt ihn — Marke giebt den Becher an Tristan den Seneschall — Brangane will ihn abhalten zu trinken, es ist zu spät, er hat ihn der Königin Isolde schon kredenzt, beide haben getrunken. — Brangane im Hintergrunde steht starr vor Entsetzen da, sie will sprechen, ihre Stimme stockt. — Tristan singt ein glühendes Liebeslied an Isolden.†) — Alles geräth über seine Kühnheit in Erstaunen. — Marke ergrimmt in wilder Eifersucht, er verbannt Tristan sogleich aus dem Lande — Isolde erbleicht und wird von ihren Frauen weggeführt. — Marke mit den Großen und Rittern durch eine andre Thüre

*) Am Rande mit Bleistift angestrichen (von Schumann?)

**) Am Rande mit Bleistift angestrichen.

***) Verbessert aus »befiehlt«.

†) Am Rande von Schumanns Hand mit Bleistift: Tannhäuser? [vgl. Tannhäusers Lied auf Venus bei Wagner!]

ab. — Thinas hat von der Störung vernommen. Brangane verkündet ihm alles. Thinas bereut mit der Magie sich befaßt zu haben, er verflucht sie und beschließt nach Rom zu pilgern*) um dort seine Sünden zu büßen. Er fordert Brangane auf ein Gleiches zu thun. Diese will ihre Herrin Isolde nicht verlaßen.

V Akt

Nacht. Beim Schloße des König Marke. Der Magier hat den Thurm, in dem er seine Magie getrieben in Flammen gesteckt.**) — Die Geister entweichen daraus — das Volk strömt herbei und sieht mit Entsetzen den Brand — Tristan entführt Isolde durch die bestürzte Menge. — Marke, der es später gewahr wird, bietet seine Ritter auf und verfolgt die Entwichenen.

Verwandlung

Felsenthal im Mondschein. — Tristan, Isolde u. Brangane auf der Flucht. Isolde kann vor Ermattung nicht weiter. Sie legt sich an einer Quelle auf den Rasen — Tristan entfernt sich um einen Weg zu suchen. Brangane wacht bei Isolde, auch sie entschlummert allmählig. — Klagende Elfenstimmen. — König Marke mit Rittern tritt auf — Als er Isolde sieht zückt er das Schwerdt um sie zu tödten, Brangane will sich für sie opfern — Marke von Isoldens Schönheit und ihrem Schlummer gerührt vergiebt ihr. — Tristan kommt zurück, — in wilder Eifersucht greift er den König an, dieser stellt sich zur Wehr, Isolde erwacht, will die Kämpfenden trennen und fällt vom Schwerdte Tristans durchbohrt zur Erde***) — Tristan sinkt mit dem Schrei »Isolde!« über ihre Leiche zusammen. — Der König will Tristan von ihr fortreißen laßen, er ist todt. — Thinas, Marke und Brangane beklagen die Todten. Schlußchor.

BUSONIS »DOKTOR FAUST«

URAUFFÜHRUNG AN DER DRESDENER STAATSOPER AM 21. MAI 1925

VON

EUGEN SCHMITZ-DRESDEN

Doktor Faust« ist das letzte Werk Ferruccio Busonis gewesen. Der Dichterkomponist ist darüber hingestorben, ohne es ganz vollenden zu können. Aus seinem Schülerkreis ist diese Vollendung erfolgt. Als die Dresdener Oper zu Anfang April die Einstudierung begann, lagen erst nur Bruchteile des Klavierauszuges vor, und Stück für Stück mußte während des Studiums nachgetragen werden. Wenige Tage vor der Hauptprobe erst war das

*) Am Rande Bleistiftstriche [wohl auch ein Hinweis auf die Ähnlichkeit mit Tannhäuser].
**) Am Rande ein NB.
***) Am Rande angestrichen.

Material vollständig. Ein gedrucktes Textbuch gab es am Tage der Generalprobe, einen gedruckten Klavierauszug gibt es überhaupt noch nicht. Unter diesen Verhältnissen wurde die Einstudierung des unendlich schwierigen Werkes noch mehr kompliziert. Desgleichen aber auch seine nunmehrige kritische Beurteilung. »Der seiner Verantwortung sich bewußte Kritiker wird kein Mittel unbenützt lassen, um sich auf das zu beurteilende Werk so gründlich wie möglich vorzubereiten. Und daß zur Vorbereitung auf ein modernes Opernwerk — wohlgemerkt für den, der es beurteilen, nicht für den, der es genießen will — das Studium des Klavierauszuges ganz unbedingt erforderlich ist, dürfte allgemein anerkannt sein.« So schrieb vor zwanzig Jahren der bekannte Musikästhetiker Rudolf Louis in einer Streitschrift anläßlich der Erstaufführung von Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«. Gegen den Busonischen »Faust« ist diese Rose aber eine Haydn-Sonate gewesen. Und doch war im Falle »Faust« nicht die mindeste Möglichkeit einer kritischen Vorbereitung möglich. Man hat das von künstlerischen Problemen aller Art überwucherte Werk mit seiner schwindelnden Menge dramatischer, szenischer, musikalischer Eindrücke im flüchtigen Rausch einiger Theaterabende erlebt und soll daraufhin nun die Frage »Was dünkt Euch um Busonis ›Faust‹?« sozusagen fachmännisch beantworten, als Zeugnis für die Mitwelt und als Dokument für den künftigen Busoni-Biographen. Daß das natürlich nur innerhalb sehr enger Grenzen möglich ist, das zunächst einmal festzustellen, gebietet jedenfalls der Respekt vor der Arbeit des Schaffenden und der Nachschaffenden, sowie ein wenig auch die Rücksicht auf die eigene Person.

*

Was Busoni mit seinem musikdramatischen Faust-Werk wollte, das läßt er selbst in einem gesprochenen Prolog seinem Publikum vor Beginn des Spiels noch einmal in aller Form verkünden: Eine Erneuerung des alten Puppenspiels. Das brachte einen Vorteil mit sich. Es schloß von vornherein jeden gefährlichen Vergleich mit Goethe aus. Auch ließ es größte Freiheit in der Art des szenisch-technischen Aufbaus. Studierstube, Beschwörung des Mephisto, Ermordung des Soldaten (der einzige Anklang an die sonst völlig ausgeschaltete Gretchenepisode), das Abenteuer mit der Herzogin von Parma, die Wittenberger Studentenkneipe und schließlich das mystische Ende vor dem beschneiten Münster sind die Etappen der Entwicklung. Einer Entwicklung, die absichtlich leicht und lückenhaft gefügt erscheint, um der Musik gebührenden Anteil an ihrem Ausbau zu gönnen. Auch sonst hat ganz offenbar von vornherein der Musiker Busoni dem Dichter Busoni die Hand geführt. Die Romantik der Beschwörungsszene, die in Ostersang und Glockenklang gipfelt, das Münster mit seinen Orgelklängen, das Festesrauschen am herzoglichen Hof, das liederdurchflochtene Studententreiben und die Rückkehr zu tiefromantischer Mystik am Schlusse sind schon als Szenen und Wortgebilde voll musikalischer Vision, so daß Gisella Selden-Goth in ihrem Busoni-Buch schon vor fünf Jahren, als die Faustdichtung noch

unkomponiert war, Schlüsse auf ihre musikalische Wirkung ziehen konnte, die sich nunmehr buchstäblich erfüllten. Dabei spricht aus dem Ganzen jener den romanischen Künstlern angeborene Theatersinn, der stets eine gewisse äußere Bühnenwirkung erzielt, trotz aller inneren Problematik. An Problemen fehlt es freilich dem Busonischen Faust-Werk auch nicht. Busoni hat versucht, eine neue, vertiefte Lösung des Faust-Konfliktes zu gestalten. Sein Faust wird weder verdammt noch erlöst, sondern löst sich auf gleichsam im Gedanken der Wiedergeburt. Das Kind, das er mit der Herzogin gezeugt hat, »begründet«, wie der Dichterkomponist sich einmal äußerte, »das geistige Fortleben des Individuums, ›des Willens‹, wie Faust selbst zuletzt sich nennt«. Ein schöner, einer Faustdichtung würdiger Gedanke! Nur hat er einen Grundzug der Puppenkomödie endgültig zerstört: die Naivität, von der Busoni, der Reflektionskünstler durch und durch ist, auch sonst nichts weiß. Dadurch, daß bei diesem »Doktor Faust« die Erinnerung an die naivste volkstümliche Kunstform stets mit dem tatsächlichen Erleben einer höchst raffiniert gewollten und gekonnten Artistik verknüpft ist, bekommt der Gesamteindruck etwas Widerspruchsvolles, dessen man sich nicht erwehren kann.
Vor allem wirkt widerspruchsvoll unnaiv in diesem Sinne die Musik. Ob man sie rückhaltlos als modern ansprechen kann? Mit gewissen stilistischen Merkmalen, wie der von Busoni selbst hervorgehobenen kontrapunktischen Linearität zweifellos. Aber gar manches von ihr hätte auch schon vor zwanzig Jahren geschaffen werden können. Kakophonie um jeden Preis und Atonalität sind jedenfalls nicht ihre Leitsterne. Nur strebt sie, »charakteristisch« bis zur Groteske und Grimasse zu sein, und da kommt es ihr dann freilich nicht darauf an, zu einem Es-dur des Orchesters die Singstimmen in E-dur zu führen. Solches hat sich jedoch auch der frühere Busoni schon geleistet. Aber daneben steht dann der Wille zur älteren Form, der mit Tanzgebilden, mit Rondo, Fuge, Arie, Ballade liebäugelt, wie sich auch der amelodische Sprachgesang für Augenblicke sogar in die brave und echte Kantilene älteritalienischer Herkunft verliert. Freilich selten, denn im allgemeinen sucht die Partitur ihre Wirkung in raffinierter, manchmal auch raffiniert primitiver Stimmungsmalerei, die sich vornehmlich des sensiblen neuzeitlichen Orchesterklangs bedient, dem eigenartig reichlich auch vokaler Ensembleton gewissermaßen als »Instrumentationsmittel« untermischt erscheint. Der Musik, die dabei herauskommt, ist vielfach eine unabweisbare Ausdruckskraft eigen; aber auf die Dauer ermüdet sie aus verschiedenen Gründen: einmal, weil es ihr an beschwingenden Einfällen fehlt, weil sie fast immer erdacht und fast nie eingegeben ist, dann weil sie manchmal mit rücksichtslosester Breite sich hindehnt, schließlich auch weil es ihr an Gegensätzen fehlt: sie hat eigentlich fast immer etwas Quälerisches, Grüblerisches. Wie fast die ganze Oper bei verdunkelter Szene spielt, so liegt auch über der Musik stets ein mystischer Schleier, der nur Zwielichtfarben, aber kaum je ein leuchtendes Pleinair durchdringen läßt.

Zum Beispiel gleich von den drei ersten Szenen ist eine immer noch düsterer als die andere. Man fühlt sich von der klingenden Mystik der Alchimisten- und Beschwörerwerkstatt zunächst mächtig gepackt, aber schon bei dem endlosen Mephisto-Auftritt erlahmt die Stimmung, und die von lapidar starrem Orgelton beherrschte Münsterszene bringt keine Erfrischung. Der dazwischen geworfene, gewiß grandios mit altniederländischer Polyphoniegewalt hingestellte Osterhymnus rauscht zu rasch vorüber. (Merkwürdig übrigens wie sich hier, und noch einige Male sonst, Busoni mit seinem größten zeitgenössischen Widersacher, mit dem Pfitzner des »Palestrina« berührt!) Das Fest zu Parma setzt mit beschwingtem Reigenton farbiger ein. Aber dieser ganze Akt fällt eigentlich nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch etwas aus dem Rahmen, er hat mit Aufzügen, Ballett, Zauberbildern etwas Meyerbeerisches, bringt in den Gesängen des Faust und der Herzogin freilich auch die greifbarsten Melodien der Partitur. An die »Hugenotten«, halb und halb auch an Straußens Judenquintett, gemahnt desgleichen die Wittenberger Studentenszene, in der mit Berliozscher Fugengroteske Katholiken und Protestanten um die Wette das Tedeum und den Luther-Choral singen. Immerhin ist's auch einer der Momente, die wenigstens etwas frisches Leben hereinbringen. Gleich nachher gelangt mit einer knappen Ballade des Mephisto auch solistisch der Operngeist nochmals zu Wort, um sich aber alsbald wieder in düsterer Strenge zu verlieren. Der nunmehr zu erwartende musikalische Gipfelpunkt kommt nicht mehr: nicht bei der Beschwörung der Helena, auch nicht im unerbittlichen, von einem flauen Studentenständchen nur matt durchblitzten abschließenden Nachtstück. Hier setzt zum Teil die Arbeit von Busonis Schüler *Jarnach* ein, die sich würdig und stilvoll dem Ganzen angliedert, aber für Fausts Schlußmonolog und seine Wiedergeburt im blütenzweigtragenden Jüngling doch nicht die tönende und krönende Größe findet. So scheidet man schließlich mit dem Eindruck tiefsten Respektes von einem dem Höchsten zugewandten Künstlergeiste, der »immer strebend sich bemüht«, der aber den göttlichen Funken doch nicht — oder wenigstens für uns noch nicht — zum Aufleuchten zu bringen vermochte.

Über die besonderen Schwierigkeiten, die der Dresdener Aufführung entgegenstanden, ist einleitend schon gesprochen worden. Aber auch unter normalen Verhältnissen sind die Anforderungen des Werkes enorm. Für die mit Bühnenspuk überladene Szenerie, für das Zusammenspiel des Orchesters, für die Sänger vor allem, denen an Intonation und Lagen das Unmögliche zugemutet wird. Der Bariton soll in Tenorhöhen, der Tenor in Altlage und der Sopran im Vogelregister zu Hause sein. Und doch war gerade die musikalische Seite der besondere Glanzpunkt des Abends. Das sagte einem wenigstens das Gefühl, wenn auch die Möglichkeit einer technischen Nachprüfung nicht gegeben war. *Fritz Busch* hat jedenfalls in unermüdlicher Arbeit Farbe und Linie der Partitur herausgestellt, wobei die schöne Abtönung von Orchester

und Vokalkörper, die streckenweise einen Klang von wundervollem Adel ergab, besonders in die Wagschale fiel. Daß die Chöre, die als agierende Faktoren wie als mystische Stimmen aus der Ferne, ein höchst wesentlicher klanglicher Bestandteil sind, von *Hinze* ausgezeichnet vorstudiert waren, erschien dabei sehr wichtig. Im Ensemble war so ziemlich das ganze Solistenpersonal tätig. Große Rollen gibt es nur zwei. Beide waren vorzüglich besetzt. Den Faust sang *Robert Burg,* mit seinem mächtigen schönen Organ allen Schwierigkeiten kühn trotzend, im Ausdruck voll dämonischer verhaltener Glut und tief eindringend in die rätselvollen seelischen Wandlungen des großen Zweiflers. Ihm ebenbürtig in seiner Art *Theo Strack* als Mephisto. Er hat den Tenor, um das hohe A-B-C dieser teuflischen Partie gebührend intensiv hinzupfeffern und auch sonst die Schärfe ihres Ausdrucks eindringlichst zu unterstreichen. Er ist aber auch der Charakterspieler, mit aalglatter Gewandtheit in stets wechselnder Gestalt die Fäden des Spiels in der Hand zu halten. So bot er ein Meisterstück intelligenter musikdramatischer Gestaltung. Seine Leistung und die Burgs werden in der Geschichte des Werkes, wenn dieses eine solche haben sollte, als wirkliche »Creierungen«, das heißt als persönliche Nachschöpfungen, fortleben. Auch von *Meta Seinemeyer* als der ersten Herzogin von Parma wird man reden, solange man von Busoni redet. Nicht nur wegen des Heroismus — das Wort ist nicht zu hoch gegriffen! —, mit dem sie sich, noch schwerleidend, für die Ermöglichung der denkwürdigen Uraufführung opferte, sondern auch weil sie die kleine Partie so ideal sang, daß sich von ihr aus ein Lichtstrahl der Schönheit über das sonst wahrhaftig nicht belkantistische Werk breitete.

Auch die Leiter der Szenerie: *Reucker* als Regisseur, *Dannemann* als Bühnenmaler, *Hasait,* der Meister des Technischen, schließlich Ballettmeisterin *Cleve-Petz* haben eine Fülle dankenswerter Arbeit geleistet. Und »geklappt« hat der wahnsinnig komplizierte Apparat ja auch erstaunlich. Trotzdem: daß hier in allem schon *die* vorbildliche Lösung gefunden sei, erscheint doch zweifelhaft. Es »roch« teilweise zu viel nach Ausstattung, ganz besonders im Parmeser Akt, der teilweise bedenklichen Revuecharakter annahm. Weniger Handgreiflichkeit, mehr Andeutung wäre besser gewesen. Natürlich liegt aber die Schwierigkeit auch am Werk selbst: wenn man es naiv und primitiv aufmacht, dann stimmt das nicht zur Musik. Läßt man aber seinen Zauberspuk mit allen modernen Bühnenkünsten aufleben, so fühlt man sich im Bereiche »Roberts des Teufels«. Da den rechten Ausgleich zu finden, ist vielleicht überhaupt unmöglich. Die Dekorationen Dannemanns an sich waren wenigstens in den Innenräumen doch ganz geschickt auf eine gewisse Vereinigung von primitiver Stilisierung und Illusionskraft gestimmt.

Der Erfolg war bei dem vom Prager Musikfest gekommenen Kennerpublikum stark. Wie sich das gewöhnliche Theaterpublikum auf die Dauer einstellen wird, bleibt abzuwarten. Jedenfalls aber kann sich die Dresdener Oper rühmen, wieder eine Premiere herausgebracht zu haben, auf die die ganze Kulturwelt achtete.

DAS PRAGER INTERNATIONALE MUSIKFEST

VON

ERICH STEINHARD-PRAG

Kleine Städte standen am Anfang der Neuen Musik. Donaueschingen, Bochum und Salzburg. Der neue Stil machte in den ersten Jahren keine Entwicklung mit, *er war da*, als die Pforten des Donaueschinger Festsaals zum erstenmal sich öffneten. In diesen Städten war es die Kammerkunst, aus der das neue Denken sichtbar wurde, doch hat Bochum, Münster und Donaueschingen später zu Bühnenspiel oder Spielmusik größeren Formats eingeladen, gelegentlich mit nachfolgender Erkenntnis, zu früh mit der Propaganda begonnen zu haben. Diese Einsicht fehlte wohl, als die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* die *Orchesterkonzerte* zum *zweiten Male* in Erwägung zog. Trotzdem darf man nicht bedauern, sie angehört zu haben und muß der Vereinigung, an deren Spitze der geistvolle *Edward Dent* (Cambridge) steht, danken. Die *drei Internationalen Konzerte*, zu denen *ein Vokalkonzert* trat und *zwei Opernaufführungen*, schließlich außerhalb des Rahmens Veranstaltungen des Staatskonservatoriums, brachten, wenn auch nichts Erregendes, immerhin den Einblick in das, was die Musiker verschiedener Staaten als repräsentativ ansehen.

Im Gehege des Neuen Stils war der Schwarzwälder *Heinrich Kaminski*, der Tscheche *Ladislaus Vycpálek* und der Ungar *Béla Bartók* im strengsten Sinn wertvoll. Diese Männer sind Vertreter von Musiknationen. Jeder Musikalische erfühlt ohne Kenntnis der Namen das Völkische, die Herkunft. Kaminski schreibt mit einer Intensität, mit einer Kraft des Gedankens, mit innerer Ergriffenheit, mit seelenvoller Durchdringung vorklassischer Wesenheit. Auch wenn das Stück kein *Concerto grosso für Doppelorchester* wäre, auch wenn die kontrapunktische Kunst nicht an Gründlichkeit vorbachscher Menschen erinnern würde und Freude, Grazie nur durch Philosophie verdrängt würden, man wüßte: Dies hat ein Deutscher geschrieben. Was hier vorgeht, ist Drama, Heroismus und Tragik, andererseits Andacht, Bauerntum und überirdischer Glanz. Daß diese große Kunst im Schatten Brucknerscher Tektonik steht, allerdings gezeichnet über dem Netz linearer Neukunst, ist zweifellos. Vycpálek ist mit der »*Kantate von den letzten Dingen des Menschen*« sein geistiges Gegenstück, ins Slawische transponiert. Vycpálek, ein Künstler von Reflexion, Erhabenheit und erlebtem Volkstum. Auch er ist von Natur aus Kontrapunktiker, dessen Anregung aber nicht aus der Musik, sondern aus dem Volksliterarischen kommt, aus mährischer Folklore. Aus der Erde gewachsen ist seine Musik und ragt mit ihrem Idealismus in sphärische Kreise des Jenseits. Trotzdem das Werk als Symbol des Todes dasteht, ist es nirgends pessimistisch. Trotzdem es aus der Nachkriegszeit

geboren wurde, ist die Expression nirgends außerhalb des Tonalen und trotzdem neu in der Gesinnung. Eine Volksballade und ein Choraltext mit einem Gespräch zwischen Leib und Seele in Hammerschmidtschem granitnem Gepräge sind die Grundlage für herbe polyphone Arbeit in bewegten Chorsätzen, Orchesterzwischenspielen und Betrachtungen der Einzelgesänge. Das Ethos — 1925 eine Seltenheit — verbindet diese jungen Werke zweier Völker. Das Nationalste, bodenständigste Bekenntnis neuer Musik im Sprachstil der Jüngsten geschrieben, ist aber Béla Bartóks »*Tanzsuite*«. Keine Tänze: Lyrik, Heldentum, Orgiastik und Raffinement, Barbarentum und Romantik kontrastieren bis zum Auseinanderreißen stärkster Spannungen. Die neue Sprache, die mit unserem Zeitcharakter zusammenhängt, mit krassen Ereignissen, mit verzehrenden Sehnsüchten, mit überreizten Gedanken, esoterischen Gelüsten, weiß Bartók in ungarischen überspitzten Rhythmen, feiner Modeharmonik und stärkster Phantastik zu geben. Er wollte hier ein *nationales* Kunstwerk schaffen, zum Gedenken an die Vereinigung der Städte Buda und Pest; aber ich glaube Bartók *muß immer* national schreiben, da sein Leben aufgebaut ist aus dem brennenden Fühlen für sein Volk, wie Vycpálek, den das Mystisch-Volkstümliche erregt, wie Kaminski, den Kosmopolitentum deutscher Art auszeichnet.

In ganz anderen Gestalten erscheinen die Romanen. *Malipiero*, *Rieti* und *Manuel*, *Milhaud* sind grundverschiedene Köpfe *einer* Familie. Hier ist Kunst etwas ganz anderes wie bei den zuvor in den Vordergrund Gerückten. Musik braucht nicht Philosophie zu sein, muß nicht ethisch sein, muß nicht Volkscharakter haben, und auch auf Ausdruckskunst kann verzichtet werden. Es genügt, so meinen wohl drei dieser Künstler, wenn der Sprachgeist der Gegenwart ersichtlich ist. Im übrigen ist man mit Figurenspiel zufrieden oder mit programmatischer Deutbarkeit zum Anreiz des Amüsements oder zum Blenden mit Witz und Esprit. Francesco Malipiero ist der geschickte Ornamentzeichner eines bis in die feinsten Nervenreize gearbeiteten Klavierkonzertes (das *Erwin Schulhoff* auswendig und mit stärkstem Können bewältigte). Vittorio Rieti, der humorvolle Erzähler der schildernden Suite »*Die Arche Noahs*«. Darius Milhaud gab Sinfonische Fragmente aus dem Drama »*Proteus*«, die mit exotischen Linien plastisch greifbare Szenen aufrichten. Roland Manuel ist nur nobel und würde in einem Elitekonzert eines europäischen Palasthotelorchesters amerikanischer Aufmachung (es könnte auch bescheidener sein) gar nicht auffallen.

Radikales von gutem Geist hatte Seltenheitswert. Das asentimentale Musizieren *Ernst Kreneks* erlebt nicht nur in Gattung, Art, Grammatik und Vokabular in seinem 2. *Concerto grosso* eine Reprise. Er will registerförmig schreiben und wird oft ledern; bei noch so großer Askese kommt es, wahrscheinlich gegen seinen Willen, zu Stellen von großer Schönheit, ja zu romantischer Verklärung und zu Ausbrüchen von Leidenschaft. Ertappt er sich

bei so prachtvoller Eingebung, kehrt er sofort zu seinem Fugenstil zurück. *Ernst Tochs* »*Stücke für Kammerorchester*« gehören in dieses Milieu oder in die nächste Nachbarschaft oder zu einer epigonalen Verwandtschaft. Man bewundert die Geschicklichkeit, mit der die Technik sitzt. Das Lineare, die Parallele der Linien, das ewige Fließen mit leichten dynamischen Steigerungen, die wieder zurückfluten, die Verflechtungen, Überschneidungen, die Ornamente, diese Spitzentücher der Musik, die vergessen werden neben dem gregorianischen Gedanken, der als Intonation das Werk beginnt. Die *Partita* von *Paul A. Pisk*, eine sicher gekonnte Arbeit, hat nicht den Anklang gefunden, den dieser strebsame Musiker sonst zu empfangen gewohnt ist. Von zwei weiteren Stücken (Erzeugnissen) ist das eine mit katastrophaler Gewalt vor den Ohren des Publikums in einen Abgrund gestürzt. Es fehlte die Musik. Daß das andere, *Bohdan Martinus'* »*Half time*«, das den Lärm einer Fußballpause ausdrückt, nicht ein ähnliches Schicksal erlebte, hat es nur seiner unmittelbaren Anreihung im Konzertprogramm zu danken.
Sehr ernste Musiker, bei denen Wille, Könnerschaft und Temperament ausgeglichen sind, die keine Überraschung boten, die aber ehrliche Hochachtung und sehr viel Dank ernteten, sind die folgenden. Der Lehrer der heutigen jüngeren Generation in Böhmen, der geniale *Vitězslav Novák*, war mit »*Toman und die Waldfee*« nicht so günstig vertreten, bei aller Großartigkeit der Konzeption, der Plastik der Gestaltung, der dramatischen Fassung und der Klanggewalt der sinfonischen Dichtung, bei origineller slawischer Färbung: dachte man doch im stillen an stärkere Konzentration in seinem »Pan«, an mächtigere Eingebungen im »Sturm«. Gleiches gilt von *Rudolf Karels* »*Dämon*«, ebenfalls eine Komposition von bedeutenden Ausmaßen, die *früher* durch Klangpracht, Steigerungen über großen Bogen, mehr gepackt hätte, ein turbulenter kraftstrotzender Gegensatz zur Neuen Musik, ein Stück, das aufrüttelte, aber mehr durch die gefühlvolle Weichheit in Episoden wirkte, als durch die ewig erregten Variationen einer schreienden Leidenschaft. *Fidelio Finkes* »*Abschied*« (nach dem Gedicht *Franz Werfels*) ist gefaßter, in sich gekehrt und von bezwingender Eindringlichkeit. Ein sinfonisches Gedicht mit zwei Vokalstimmen (von Frau *Marie Veselý* und Herrn *Rudolf Kubla* mit Virtuosität behandelt), das einen fünfteiligen Orchesterliederzyklus krönt, der über Natur und Erotik sinniert. Es ist viel jüngeren Datums als die eben zitierten Tondichtungen und hat, wenn auch die Harmonik nicht überall modernster Struktur ist, zeitgenössische Gesinnung. Aus einer Tristan-Stimmung, die fraglos den Antrieb zum Musizieren gegeben hat, lösen sich die Singstimmen zu gemeinsam wehmutsvoll-innigem Gesang über einem Orchester, das mit großer Kunst der Architektonik, mit auserlesenem Geschmack der Proportion gestaltet ist. Die Wirkung ist eine ergreifende. Verläßt man den mitteleuropäischen Standpunkt bei Beurteilung fremder Musik, dann muß *Ralph Vaughan Williams* »*Pastoralsinfonie*« Anerkennung finden.

Sie ist typisch englisch. Die behäbig-breite Fassung, der langsame Fluß der Sprache in vier gehenden Sätzen, die Korrektheit der Form, die Vokalthematik des Orchesters, die britischer Volksmusik verwandt ist, die stete Diatonik, die Psalmodik der Gedanken: das Meer, das Licht, die Weite, — der englische Mensch steht auf. In krassem Gegensatz zu Williams ein ebenso markantes Profil: *Georg Kósa*, ein Mann, den man sich merken muß. Im Ausdruck Webernscher Kürze eine blendende Farbigkeit, die Konkretes zu sagen vermag. Alles mit durchglühten Bewegungen, die Pathos, Märchenhaftes und verzweiflungsvolle Zerrissenheit oder die Melancholie der Pußta scharf umreißen. Erwähne ich, daß *Igor Strawinskijs* »*Sinfonien für Blasinstrumente*« aus äußeren Gründen entfielen und *Ferruccio Busonis* »*Sarabande*« das Fest feierlich eröffnete, so ist in kurzen Worten einiges über den orchestralen Teil der Prager Musikwoche erzählt.

Eine Verbeugung vor der ungeheuren Leistung der *Tschechischen Philharmonie*, die in diesen Tagen Unglaubliches bot, und vor der leidenschaftlichen Musikalität ihres beneidenswerten Führers *Wenzel Talich*. Von Auswärtigen hat *Erich Kleiber*, ein alter Prager, die großen Erwartungen, die man in seine Genialität setzte, übertroffen, berechtigte Anerkennung fanden *V. Andreae* (Zürich), *A. Boult* (London) und *A. Casella* (Rom), die in ihrer Art wohldurchdacht, ausgefeilt und stilistisch einwandfrei musizierten.

Über die dramatischen Werke gab es in objektiven Kreisen nur *eine* Meinung. Die Wahl der Oper »*Ariane und Blaubart*« von *Paul Ducas* im *Prager Deutschen Theater* war ein Irrtum, der auch die verdienten Folgen nach sich zog: Neun Zehntel der Referenten aus dem Ausland ergriff vor der Vorstellung die Flucht, um der Dresdener Busoni-Aufführung beiwohnen zu können. Eine fast zwanzig Jahre alte französische Novität für ein modernes Musikfest auszugraben, die schon anno Dazumal wegen ihrer epigonalen Durchschnittskunst frostige Aufnahme fand, ist zum mindesten riskant. Bei glänzender Wiedergabe durch *Alexander Zemlinsky* (die Regie war mittelmäßig), und mit der hochbegabten *Susanne Jicha* in der Hauptrolle gab es hinreichend Beifall für alle Interpreten. Die voraufgehenden geistreichen Wozzek-Stücke *Alban Bergs*, die die nachfolgende Oper wohl entschuldigen sollten, hatten die Prager vor einigen Wochen bereits gehört, die fremden Musiker kannten sie selbstverständlich von der Frankfurter Uraufführung. Jeder moderne Musiker reist, um Literatur kennen zu lernen.

Leoš Janáčeks Tieroper »*Das listige Füchslein*«, die in der grotesken Ausstattung *K. Čapeks*, der überlegenen Spielleitung *Ferdinand Pujmans* und der stilistisch sehr gut ausgewogenen Auffassung *Ottokar Ostrčils* am *Nationaltheater* in Szene ging, ist gewiß kein dramatisches Stück. Aber ein graziöser Bilderfilm mit Begleitung einer technisch-schlichten, aber doch in der Art ihrer Exotik raffinierten Musik. Ein Buch, das durch die symbolisch gesehenen Doppelgestalten und die Übergänge von Tier und Mensch Dunkel-

heiten aufweist und der Nacherzählung widerstrebt. Die musikalischen Bewegungsfiguren werden nach Janáčeks Art abgewandelt und ergeben ein Mosaik; wo diese Zeichnung aus dem Nationalen kommt, ist sie von Leuchtkraft und originell-naturhaft. Die Fuchsenhochzeit, der Tanz der Hühner, das Leierkastenlied des Heupferdchens ist von bunter Lieblichkeit, am besten gelungen die Stellen, die Tierlaute illustrieren. Die sich überstürzende Lebendigkeit, mit primitiven Mitteln dargereicht, das dünne Orchester bleibt auch hier ein Haupterkennungszeichen des Stils, der wieder viele Bewunderer fand.
Der Chor der *Mährischen Lehrer*, der Chor *Hlahol*, Vorträge *Henry Prunières*, ein *Vierteltonkonzert Alois Hábas* (mit *Erwin Schulhoff* am Flügel) — über die letztgenannte Vorführung soll gesondert gesprochen werden — vollendeten den Gesamteindruck des Festes, der durch einen Abendempfang in den romantischen Gärten der englischen Gesandtschaft seine dekorative Note empfing.
Für die Zukunft: *Weniger* Musik, *bessere* Auswahl und mehr *Jugend*!

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Daniel Greiner heißt der Schöpfer der *Bach-Büste*, die in diesem Heft unseren Lesern vorgeführt wird. Etwa dreimal überlebensgroß ist das aus einer besonders seltenen Terrakotta-Masse geformte Bildwerk eigentlich eine Maske. Das Original befindet sich im Besitz des Herrn Dr. Karl Anton, Wallstadt bei Mannheim. Der Bildhauer, Hesse von Geburt, schreibt selbst über sein Werk: »Johann Sebastian Bach war einer der gewaltigsten Künstler, die je gelebt haben. Er vereinigt in sich alle rein menschlichen Züge mit dem Erhabensten, was je gefühlt worden ist. Fest und sicher steht und wandelt er auf der Erde, und sein Auge schaut in die Ewigkeiten und sein Ohr hört die Harmonien, die das All durchtönen. Und was er gehört, das teilt er mit, so ruhig, sicher, klar, daß man stets das Gefühl hat, man wandle geführt von absolut sicherer Hand. Wo andere probieren, versuchen, ringen, fallen, redet er ruhig und klar, wie einer, der geschaut und sinnend erlebt hat, was anderen nur zu ahnen vergönnt war. Diesen Eindruck möchte die Bach-Büste vermitteln.«
Bei der Seltenheit des Auftauchens von *Briefen Johann Sebastian Bachs* ist es immer ein Fest, einem Dokument seiner Hand zu begegnen. Hat auch die diesem Heft beigegebene, eine Quittung darstellende schriftliche Bekundung keinerlei Beziehung zu Hans Joachim Mosers Beitrag über des Meisters Kantatenwelt, ist ihr Inhalt gleichfalls fern jedem eigenen inneren Bekenntnis, so freuen wir uns doch, dieses seltene Stück unseren Lesern vorlegen zu dürfen, zumal es in Deutschland so gut wie unbekannt geblieben sein dürfte. Das Original ist in englischem Besitz (es gehört einer Lady Althorp) und war erstmalig reproduziert in einem 1909 in London von Novello & Co. herausgegebenen Katalog einer Ausstellung von Handschriften und Instrumenten.
Aus *Robert Schumanns Skizzenbuch zu seinem »Album für die Jugend«* dürfen wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne zwei Seiten vervielfältigen. Seite 1 enthält nicht weniger als vier Skizzen, nämlich das »Trällerliedchen«, den »Soldatenmarsch«, das Thema zum »Stückchen« und den Schluß vom »Soldatenmarsch«. Auf dem abschließenden System ist eine kanonische Skizze angebracht, die auf dem Kopf steht. Über den Noten finden sich Titelentwürfe, ebenso zwischen den Noten; rechts unten brachte der Meister Vorschläge für die Wahl der Illustratoren an, unter denen uns Ludwig Richter begegnet. Links unten tritt die Widmung der Originalhandschrift an Dr. Arnold von der Hand Clara Schumanns auf. — Unser zweites Blatt, Seite 23 des Originals, ist »Erinnerung an F. Mendelssohn-Bartholdy« überschrieben; dieser Titel wurde beim Druck in »Erinnerung« verkürzt. Der Tag der Komposition war der 2. September 1848. Die auf diesem Blatt aufgeführten Namen Schubert, Haydn, Mozart usw. deuten, wie Lothar Windsperger hervorhebt, auf Schumanns ursprünglichen Plan, kleine Stücke dieser Meister dem Album einzuflechten.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

ACHT UHR ABENDBLATT (9. Mai 1925, Berlin). — »Impressionismus und Expressionismus« von *Siegmund Pisling*.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 99 (16. Mai 1925). — »Die Oper in Italien« von *Walter Dahms*.

BERLINER TAGEBLATT (7. Mai 1925). — »Kapelle und Kapellmeister« von *Bruno Walter*. Walters Ausführungen müssen von größtem Wert erscheinen. Sie zeigen die tiefe Einfühlungsfähigkeit des großen Dirigenten in die Psyche des Orchesters. Wichtig ist es, zu hören, welchen Instrumentengruppen vornehmlich das Interesse zuzuwenden ist, welchen Bläsern der Leiter mit Rücksicht und Schonung entgegenkommen muß. Walters Erläuterungen sind der Weg zum Verständnis eines fein differenzierten Orchesterklanges: »Mit der Verfeinerung der Interpretation hat auch der Orchestermusiker unendlich sich verfeinert. Der Typ der gegenwärtigen Orchestermusik steht ohne Zweifel weit über dem Typ, der in früheren Zeiten herrschend war, und er ist sicherlich nicht zu vergleichen mit denjenigen Musikern, die zum erstenmal die Werke unserer großen Klassiker ertönen ließen. Allerdings droht unseren Orchestermusikern die Gefahr der Routine mehr als den früheren. Einem starken Dirigenten wird es aber ein leichtes sein, sie über die Gewohnheit hinauszuheben; denn sie sind guten Willens. Einer steigert sich an dem anderen, und sie verlassen am Schlusse ihr Pult in dem Bewußtsein, daß der Aufwand an Kraft wert des Erlebnisses war.«

CHEMNITZER ALLGEMEINE ZEITUNG (16. Mai 1925). — »Wo stehen wir?« von *Georg Stolz*.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (April 1925, Berlin). — »Unveröffentlichte Briefe Busonis an seine Frau«. Diese Briefe — sarkastisch, poetisch, sprühend von Geist — geben ein rechtes Bild des großen Denkers Busoni.

DIE ZEIT (22. April 1925, Berlin). — »Wie die ›Wacht am Rhein‹ Nationallied wurde« von *Günther Hempel*. — (3. Mai 1925.) — »Die Steuersorgen des konzertierenden Künstlers« von *Rudolf Cahn-Speyer*.

FLENSBURGER NACHRICHTEN (2. Mai 1925). — »Bach« von *Focko Lüpsen*.

FRANKFURTER ZEITUNG (9. Mai 1925). — »Heinrich Schütz« von *Karl Holl*.

FRÄNKISCHER KURIER (27. April 1925, Nürnberg. Süddeutscher Musik-Kurier). — »Ästhetische Betrachtungen« von *Karl Grunsky*.

GERAER ZEITUNG (3. Mai 1925). — »Übergang der Vorherrschaft des a cappella-Stils auf Deutschland 1600—1750« von *Fritz Grunert*.

HAMBURGER FREMDENBLATT (22., 25., 28. April 1925). — »Die heutige Musikpflege in Italien und Frankreich«. Eindrücke und Beobachtungen von *Heinrich Chevalley*.

KARLSRUHER TAGEBLATT (19. April 1925. Beilage »Die Musik«). — »Vom Ton und Bau der Geige« von *K. A. Maier-Heuser*. — (2. Mai 1925. Beilage »Die Musik«). — »Die Musik bei den alten Ägyptern« von *Felix v. Lepel*. — »Das Max Reger-Archiv in Weimar« von *August Richard*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (15. Mai 1925. I. Sondernummer zur Rheinischen Jahrtausendfeier, S. 17). — »Die Musik im Rheinland« von *Ernst Bücken*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (10. Mai 1925). — »Vor einer neuen Musikära?« von *Paul Ertel*.

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG (»Der Sammler« Nr. 51, 28. April 1925, München). — »Farblichtmusik« von *Otto A. Graef*.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (26. April 1925). — »Niederländische und deutsche Musik« von *Ludwig Berberich*.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG Nr. 226 (5. Mai 1925, Mannheim). — »Arnold Schönberg« von *Ernst Toch*.

NEUE FREIE PRESSE (2. Mai 1925, Wien). — »Richard Wagner und Franz Jauner.« Mit unveröffentlichten Briefen Wagners. Von *G-y*.

NEUES WIENER JOURNAL (19. April 1925). — »Musikantentypen« von *Julius Bistron*. Nachweis über den Einfluß des Musikinstrumentes auf den Charakter. — (24. April 1925.) — »Mit und um Gustav Mahler«, was ein Orchesterdiener erzählt von *J. B.*

SCHLESISCHE ZEITUNG (2. Mai 1925, Breslau). — »Europäisches Musikleben in Japan« von *Margarete Netke-Loewe.*

VOSSISCHE ZEITUNG (25. April 1925, Berlin). — »Fritz Jödes ›Musikant‹« von *Hans Mersmann.* — (2. Mai 1925). — »Die Musikzeitschrift. Überblick und Ausblick« von *L. Spitz.* — (16. Mai 1925). — »Ferruccio Busoni« von *Max Dessoir.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG Nr. 18—20 (Mai 1925, Berlin). — »Die Franziskus-Legende in der Musik« von *Fritz Gysi.* — »Die Polarität der Gesangstechnik« von *Rudolf Schwartz.*

BLÄTTER DER STAATSOPER V/7 (Mai 1925). — Außer den Einführungsartikeln von *Julius Kapp* in Schrekers »Der ferne Klang« enthält das Heft ein Stück der Dichtung für eine Oper: »Die Orgel« oder »Lilians Verklärung« von *Franz Schreker.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 409 (5. Mai 1925, Berlin). — »Ist Klarheit des technischen Wollens unkünstlerisch?« von *Eugen Tetzel.*

DIE MUSIKANTENGILDE III/4 (15. Mai 1925, Berlin). — »Das Chorsingen« von *Kurt Hoffmann.* — »Über Leitung und Vortrag der alten Musik ohne Taktstrich« von *Walther Howard.* — »Von der melodischen Kunst der altdeutschen Minnesänger« von *Hans Joachim Moser.* — »Wegweiser durch die Hausmusik« von *Hans Hoffmann.* — »Vom Werden der Melodie« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Über stilles Lesen einer Komposition« von *Johannes Schreyer.* — »Die erste Klavierstunde« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Aus der Notenübung zur Melodie« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKERZIEHUNG II/4 (April 1925, Dortmund). — »Deutsch- und Musikunterricht in ihrer Zusammenarbeit für die Kunsterziehung der Jugend« von *Hans Lebede.*

DIE MUSIKWELT V/5 (Mai 1925, Hamburg). — »Entseelte Musik« von *Sigfried Kallenberg.* — »Ideologische Glossen zur neuen Musik« von *Willi Hille.*

DIE STIMME XIX/7 (April 1925, Berlin). — »Über Atemstütze, Anschlagspunkte und anderes« von *Carl Becker.* — »Ist eine Reform des Eitzschen Tonwortes für Schulgesangszwecke nötig und möglich?« von *Anton Schiegg.* — »Choralgesang im Schulmusikunterricht« von *Adolf Prümers.* — »Der Halbschluß« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Die Stimme als Instrument« von *Franz Wethlo.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/3 u. 4 (5. Mai 1925, Dortmund). — »Die Musik im neuen Lehrplan der höheren Schulen Preußens« von *Richard Münnich.*

HELLWEG V/18 u. 19 (6., 13. Mai 1925, Essen). — »Vom neuen Tanz« von *Rudolf v. Laban:* »Das blitzartige starke Aufleuchten des Bewegungsanlasses, das wir im Zustande der Begeisterung verspüren, ist wohl das wesentliche in der lebenfordernden Funktion des Tanzes. Und zwar ist es eine vollendetere Begeisterung als jene des bloßen Schwärmens oder des Klarbewußtwerdens. — Die im Tanze sich auslösende Begeisterung birgt diese beiden Elemente der Tiefe und Klarheit gleichzeitig in sich, fügt aber noch ein Drittes hinzu, die Kraft der Bewegungstat, das lebendige Ethos. Wer je in Ergriffenheit tief eingeatmet und die Arme ausgebreitet hat — und sei es nur in ganz früher Kindheit der Mutter entgegen —, der kennt diese Kraft. Im chorischen Spiel wird das Armeausbreiten kein konkretes Ziel haben (wie etwa den geliebten Menschen), doch das sind auch seltene Sonderaugenblicke im Leben, wo wir den Dingen und Personen zujauchzen mögen! Im Tanz — besonders im chorischen Tanz — ist es die Begeisterung selbst — oder ihr Urquell? —, der wir tief fühlend und klar begreifend kraftvoll näherschwingen.« — »Vom befreienden Lachen in der Musik« von *Hermann Haas.*

MUSICA SACRA LV/5 (Mai 1925, Regensburg). — »Das älteste Sankt Gallische Gesangbuch« von *Peter Wagner.* — »Neue Wege in der Musik« von *J. Kromolicki.* Der Autor weist klar die neuen Wege des musikalischen Schaffens nach. Ein Abschnitt seiner Ausführungen, dessen Gedankengänge uns besonders beherzigenswert erscheinen, beschäftigt sich mit der Pseudo-moderne: »Es ist übrigens leider eine bekannte Erscheinung, daß wenig Begabte, die sich als Schaffende durchsetzen wollen, durch verblüffende Äußerlichkeiten in ihrem Schaffen, durch Häufung von Absonderlichkeiten, durch Nachahmung von auffallenden künstlerischen Eigentümlichkeiten anerkannter neuer Komponisten, die Aufmerksamkeit auf sich lenken wollen, ohne fähig zu sein, ihr Werk durch eigenen inneren Wert zum Kunstwerk zu erheben. Solche Nichtskönner schaden einer jeden gesunden Entwicklung und diskreditieren sie.« — »Ignatz Mitterer« von *P. Griesbacher.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VII, Sonderheft zum Musikfest in Prag (Mai 1925, Wien). — Die Fülle des vorliegenden Heftes macht es unmöglich, die Titel der einzelnen Aufsätze zu nennen. Zuerst werden die Beziehungen zwischen Wien und Prag erörtert. Der Nestor des tschechoslowakischen Komponisten »Janáček«, wird von *Erwin Schulhoff* wärmstens gewürdigt: »So, wie Marc Chagall seine geliebte russische Erde in frommer Einfalt malt, wie sie Dostojewskij in seinem Werke schildert, so auch musiziert Janáček seine mährische Erde, welche für ihn Klang bedeutet. Das Sich-Eins-Fühlen mit der heimatlichen Scholle ist die Voraussetzung seines gesunden Musikempfindens. Erde ist immer fruchtbar, wenn sie von richtigen Händen bearbeitet wird. Aus diesem natürlichen Empfinden entspringt Janáčeks Schaffen und gerade das ist es, was dem pathologisch-kompliziert empfindenden Europäer fernliegt und das innige Verständnis für ›fromme Einfalt‹ abgehen läßt.« — Daran schließen sich Abhandlungen über das Schaffen der modernen jungen Tschechen. Der deutschen Oper in Prag, die vom genialen Zemlinsky geleitet ist, ist ein Beitrag gewidmet. *Paul Bekker* schreibt über »Wissenschaft und neue Musik«, *Adolf Weißmann* gibt in geistreichen Essays Eindrücke von einer größeren Reise nach Paris, Monte Carlo und Mailand wieder.

MUSIKBOTE I/6 (Mai 1925, Wien). — »Hugo Wolf-Literatur« von *Heinrich Werner*. — »Musici ignoti« von *Otto Siegl*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XV/5 (Mai 1925, Wien). — »Händel, der Meister des Gesanges« von *Marie Seyff-Katzmayr*. — »Die Bezifferung der dissonanten Akkordtöne« von *Heinz Quint*.

NEUE MUSIKZEITUNG XLVI/15 und 16 (Mai 1925, Stuttgart). — »Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns« von *Theodor Wiehmayer*. — »Die Kunst zu hören« von *Robert Hernried*. — »Zu den Reformbestrebungen in der Geigenpädagogik« von *K. Schroeter*. — »Zur Ästhetik der musikalischen Notation« von *Hermann Keller*. — »Unbekannte Briefe Franz Liszts«, mitgeteilt von *Arthur Dette*. — »Vom Wesen des Musikalischen« von *Hans Schorn*. — »Ist der Pianist ein Schwerarbeiter« von *Mathilde v. Leinburg*. — »Das bewußte Singen« von *W. Reinecke*.

PULT UND TAKTSTOCK II/4 (April 1925, Wien). — »Zum Problem der Reproduktion« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. — »Schlagzeug« von *Egon Wellesz*. Der Autor gibt sehr wichtige Winke bezüglich der Behandlung des Schlagzeugs in modernen Werken.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/17—18 (Mai 1925, Köln). — »Vom Radio« von *T.* — »Private und öffentliche Musikpflege als organisches Werden« von *Ferdinand Schmidt*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT LXXXIII/16—19 (April-Mai 1925, Berlin). — »Schutz dem deutschen Volkslied« von *Fritz Stege*. — »Die Groteske im Konzertsaal« von *Max Chop*. — »Amerikanische Tonsetzer der Gegenwart« von *Florizel v. Reuter*. — »Klavier-Auszug oder Klavier-Partitur« von *Rudolf Altmann*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/5 (Mai 1925, Nürnberg). — »Der ›Messias‹« von *Neumann Flower*. — »Zur Geschichte des Choralvorspiels« von *August Scheide*. — »Liturgische Gewänder« von *Wilh. Herold*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK XCII/5 (Mai 1925, Leipzig). — »Beethovens Beziehungen zur Politik« von *Karl Nef*. Dieser hochinteressante Aufsatz erschöpft das wichtige Thema. — »Über das Beethovensche Finale und über den Schlußsatz der zweiten Sinfonie« von *F. X. Pauer*. — »Johann Vincenz Richter, ein Vorkämpfer für Beethoven« von *Edmund Richter*. »Ein überzähliger Takt in der Pastoralsinfonie« von *Alfred Heuß*. — »Julius Röntgen zu seinem 70. Geburtstage« von *Max Unger*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/8 (Mai 1925, München). — »Die Kieler Handschrift der Autobiographie Christian Gottlob Neefes« von *Walther Engelhardt*. — »Die musikdramatischen Werke des Würzburgischen Hofkapellmeisters Georg Franz Waßmuth« (Schluß) von *Oskar Kaul*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIK- UND SÄNGERZEITUNG Nr. 13 u. 14 (25. April, 9. Mai 1925, Zürich). — »Die Notierung der Klarinetten in der älteren französischen Oper« von *Eduard Fueter*.

DER AUFTAKT V/4 (April 1925, Prag). — »Ein neuartiges Bühnenprojekt« von *Siegfried Kallenberg.* — »Arthur Willner« von *Theodor Veidl.* — »Vicente Martin« von *Erwin Walter.* — »Dirigenten« von *Annette Kolb.* — »Was ist uns rhythmische Gymnastik« von *Gret Eppinger.*
V/5—6 (Mai-Juni 1925). — *Festschrift zum Prager Musikfest.* »Vom musikalischen Zustand Europas« von *Erich Steinhard*: »Die Rufe zweier scharf geprägter Erscheinungen, die mit an der Wiege der Neuen Musik standen, als Verkünder, Apostel und Verteidiger — warnen nun in diesem Heft, anläßlich des Festes der Internationalen Gesellschaft für neue Musik vor dem Zusammenschluß der jungen Künstlerschaft in Gesellschaften. Der Hauptgrund: Cliquenbildung mit der Gefahr des Mitläufertums und Industrialisierung oder Verwässerung der Kunst ist wohl einleuchtend. Die Vorteile: Gegenseitige Anregung, intensives Kennenlernen fremder Stile durch persönliche Annäherung der Komponisten verschiedener Länder, systematische Heranbildung des Publikums und eines neuen Virtuosentums: durch Abhaltung von Musikfesten mit konzentrierten Darbietungen des Besten wiegen die Bedenken auf. Bekkers Warnungssignal ist gut gemeint. Aber überzeugender ist sein Wort ›*Geradeaus* schauen‹!« — »Evolution oder Restauration« von *Paul Bekker.* — »Moderne Musik und Clique« von *Adolf Weißmann.* Der Autor beantwortet die Frage, wie sich das Neue in der Kunst durchsetze: »Der Weg zur Gemeinverständlichkeit wird in verschiedenem Tempo zurückgelegt. Es kommt auf die Gattung der Musik an. Von jeher darf hierin die Oper den Vorrang für sich beanspruchen. Sicher ist nur: nicht die Stoßkraft der neuen Kunst allein, sondern der Kreis von Anhängern, die sie zu bilden weiß, entscheidet über ihre Laufbahn. Von der Clique zur Gemeinde, von dieser zum Publikum führt die Straße.« Diesen Grundsatz beweist Weißmann im folgenden. Schließlich aber kann der Verfasser sich der Erkenntnis nicht verschließen: »Ich sehe die größte Gefahr für die moderne Musik in dem Überhandnehmen der Clique. Absonderung, Zusammenschluß, Sektenbildung der Künstler rechtfertigt sich zwar als Gegensatz und Schutz gegen die wirtschaftliche Grundrichtung der Zeit. Aber talentvolle Menschen mißbrauchen ihre gefährliche Vielseitigkeit darin, daß sie heute komponieren, morgen schreiben: nicht gerade über sich selbst, aber über das, was ihnen nahesteht. Dies mündet in die Propaganda für die eigene Sache. Damit wird das Bild der Produktion verfälscht, damit verengt sich aber auch künstlich der Kreis derer, die beachtet werden. Selbstinszenierer spielen sich als Führer auf. Und sind doch nichts weiter als geschickte Nachtreter. Eben noch Vertreter der Atonalität, heute Verfechter des Gegenteils. Opportunisten der Musik. Wir haben genug davon: Kunst als Mode, Aktualität, Spiegelfechterei, mit Schlagworten verbrämt.« — »Junge Musik in der Tschechoslowakei« von *Oskar Baum.* — »Junge tschechische Musik. Hic sunt leones?« von *Jan Löwenbach.* — Es folgen einige Essays über einzelne tschechische Komponisten. — »Deutschlands junge Musik« von *Adolf Aber*: »Hindemith ist vielleicht der einzige unter den jungen Komponisten Deutschlands, deren künstlerisches Schaffen sich nicht nach einem sorgfältig überlegten und hundertmal durchdachten Plan vorwärts entwickelt. Für ihn wird jedes neue Werk zu einem Geschenk, das ihm sein Genius ebenso unerwartet spendet, wie er es uns weiter vermittelt. Und das ist im eigentlichen Sinne musikalische Jugend!« — »Wiener Musik der jüngsten Richtung« von *Robert Konta.* — »Grundzüge der französischen Musik der Gegenwart« von *André Cœuroy.* — »Italienische Musik der Jetztzeit« von *Vittorio Rieti.* — »Epochen in der englischen Musik« von *Dyneley Hussey.* — »Neue Musikzustände in Rußland« von *Victor Belajeff.* — »Saxophon und Jazzband« von *Erwin Schulhoff.* — »Farblichtmusik« von *Otto A. Graef.* — »Das Entwicklungsstadium der Halbton- und Vierteltonmusik« von *Alois Hábà.* — »Erich Kleiber« von *Albert Spitzer.* — »Die Ära Zemlinsky« von *Leo Schleißner.* — »Wenzel Talich« von *B. Vomáčka.* — »Otokar Ostrčil«. — »Casella als Dirigent« von *Vittorio Rieti.* — »Adrian Boult« von *Scott Goddard.*

THE CHESTERIAN VI/46 (Mai 1925, London). — »Orlando Gibbons« von *J. A. Fuller-Maitland.* Würdigung dieses »Giganten der englischen Musik« anläßlich der Wiederkehr seines 300. Todestages. — »Von der ewigen Wiederkehr in der Musikgeschichte« von *Charles van den Born.* — »Moderne tschechische Komponisten« von *Rosa Newmarch.* — »Das Ende einer Legende« von *G. Jean-Aubry.* Verfasser spricht über Eric Satie, dem eine Zeitlang zu viel Ruhm zuteil wurde und dem jetzt zu wenig gegeben wird. »Satie ist jetzt zu den Hunden geworfen.« Die Legende von Saties überragender Persönlichkeit, deren einziges Opfer der Komponist jetzt ist, ist nicht von ihm selbst geschaffen, sondern von seinen Anhängern, die ihn weit über Debussy und Ravel stellten.

MUSICAL TIMES Nr. 987 (Mai 1925, London). — »Der Glasgower Orpheuschor« von *Harwey Grace.* — »Jean de Reszke und Marie Brema«, einige Erinnerungen von *Hermann Klein.* — »Die Musikkritik« von *Basil Maine.* — »Zum wilden Schweinskopf« von *Ernest Newman.* — »Einige Gedanken über das Konzertproblem« von *Kaikhosru Sorabji.*

THE SACKBUT V/10 (Mai 1925, London). — »Maurice Ravels: ›Das Kind und die Hexen‹« von *Henry Prunières.* — »Frank Bridge« von *Herbert Antcliffe.* Geboren 1879 in Brighton, begann Frank Bridge seine musikalische Laufbahn mit zwanzig Jahren in London. Als Student bereits mit Joachim und dessen Quartett in Berührung gekommen, bildete er sich zum Bratschisten aus. Er schrieb zuerst Lieder und Kammermusik, später für Orchester, auch für Klavier und für Orgel. — »Über die heutige Musik in Italien« von *Guido M. Gatti.* — »Amerikanische Indianermusik« von *Watson Lyle.* — »Zeitgenössische russische Komponisten« von *Victor Belajeff.* Diese Betrachtungen beginnt Verfasser mit einem Aufsatz über *Nikolaus Miaskowskij.* — »Nikolaus Medtner« von *Oskar v. Riesemann.* — »Moderne Kunstübung« von *Rudolf Felber.*

THE LEAGUE OF COMPOSERS II/2 (April 1925, Newyork). — »Musik und Literatur« von *André Cœuroy.* — »Warum moderne Musik der Melodie entbehrt?« von *Wanda Landowska.* — »Ungarische Forscher« von *Adjoran Otvos.* Während Brahms, Liszt und Sarasate (deren Namen immer mit ungarischer Musik in Beziehung gebracht werden, mehr oder weniger veraltete ungarische Weisen sich zu eigen machten von einem mehr oder weniger ungarischen Stil, haben Béla Bartók und Zoltán Kodály in ganz anderer Weise als Pioniere der ungarischen Musik gewirkt. Ihre Erforschung ungarischer Volksmusik hat eine Sammlung von historischer Bedeutung gezeitigt. Die bedeutendste und einzig authentische, die jemals in diesem Lande geschaffen wurde. — »Die Tyrannei des Absoluten« von *Adolf Weißmann.* »Absolute Musik muß sich selbst vom realen Klang befreien und kann nur verlangen, vom inneren Ohr gehört zu werden. Während dies Prinzip in einem großen Teil der Kammermusik und in Kompositionen für Kammerorchester erkennbar ist, gibt es einige moderne Komponisten, deren Besonderheit gerade in der Entdeckung neuer Klangmöglichkeiten liegt. — — Soweit man voraussehen kann, liegt die Zukunft der Musik in der Befreiung vom starren Dogma.« — »Busoni, der Musiker« von *Guido M. Gatti.* — »Volksgut in der Musik« von *Frank Patterson.* Im Lauf seiner Untersuchung kommt Verfasser zu dem Ergebnis, daß das musikalische Volksgut bei den Deutschen und Italienern sich vorfindet, weil deren Komponisten, indem sie sich selbst geben, der Seele ihres Landes Ausdruck geben.

LA REVUE MUSICALE VI/7 (Mai 1925, Paris). — »Ungedruckte Äußerungen Goethes über Musik« von *André Cœuroy.* Verfasser zitiert einen Artikel der »Revue rhénane«, in dem Rudolf Schade ungedruckte Gedichte Goethes zitiert, die er in den Papieren seines Großvaters, des romantischen Dichters Rudolf v. Beyer, gefunden hat. Sie sind Widmungen zu Noten von Bach und Händel, die Goethe dem Organisten Johann Heinrich Friedrich Schütz, in dessen Hause zu Berka er oft als Gast geweilt hat, schenkte. Cœuroy weist aus Goethes Korrespondenzen mit Zelter nach, daß Schütz durch eine Feuersbrunst einen großen Teil seiner Notenschätze eingebüßt hat und Goethe in der Tat diesen Verlust ersetzte, indem er ihm Dubletten, die Zelter zur Verfügung stellte, sandte. — »Goethe und die Musik« von *Rudolf Schach.* — »Die Klavierstücke von Couperin« von *André Tessier.* — »Marie Jael« von *Louis Laloy.* Anläßlich ihres Todes, der sie im Alter von 80 Jahren dahinraffte, widmet Laloy der einst berühmten Pianistin und Musikschriftstellerin Worte der Erinnerung. — »Peruanische Volkslieder« von *R.* und *M. d'Harcourt.* — »Jacques Rivières und seine Studien über Musik« von *André Schaeffner.*

MUSICA D'OGGI VII (Ergänzungsheft zu Nr. 3, Mailand). Gewidmet dem Andenken *Giacomo Puccinis.* Geschmückt mit zahlreichen Bildern aus allen Lebensaltern des Komponisten, gibt das Heft ausführlichen Bericht über Krankheit und Tod des Meisters, Beisetzungsfeierlichkeiten, und druckt die Beileidsbezeigungen prominenter Zeitgenossen und die Würdigungen der italienischen und auswärtigen Presse ab. Auch die Nachrufe der Präsidenten des Senats und der Deputiertenkammer. Zuerst wird aus dem Kirchenbuch von Lucca festgestellt, daß Puccini nicht wie bisher immer angenommen wurde, am 23., sondern am 22. Dezember 1858 geboren ist. — Nr. 4, April 1925. — »Toscanini« von *A. Della Corte.* Eine ausführliche Würdigung des großen Dirigenten. — »Das Gefühl der Kindlichkeit in der Musik« von *Arnaldo Bonaventura.*

Ernst Viebig

KRITIK

BÜCHER

WALTER DAHMS: *Johann Sebastian Bach.* Musarionverlag, München.

Keine Biographie, in der sich ein Neuzeitlicher mit dem Meister und seinem Werk auseinandersetzt. Nichts Individuelles, und doch etwas in bestimmter Einstellung Gesehenes und Empfundenes. Die Einstellung ergibt sich aus dem Versenken in Quellen, in denen sich das Leben des Thomas-Kantors spiegelt. Aus Spittas Biographie, aus Sammelwerken und Zeitschriften sind Dokumente zusammengetragen, die in Bachs Hand geruht haben: Berufungsurkunden, Eingaben, Briefe, Berichte. Das Material nennt der Herausgeber selbst »spärlich«. Es ist ja auch nicht für den bestimmt, der um Bach nicht Bescheid weiß, sondern für den, der dem Meister nahesteht. Für diesen wird das Bild klar und vollständig. Es wirkt mit Unmittelbarkeit. Das geschriebene Wort kristallisiert sich dem geschriebenen Ton an. Das Buch müßte auf dem Klavier oder auf dem Spieltisch der Orgel liegen, wenn man Bach spielt. *Rudolf Bilke*

A. SMIJERS: *Karl Luython als Motetten-Komponist.* Verlag: G. Alsbach (Uitgave der Vereeneging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis), Amsterdam 1923.

Die Gesellschaft für Niederländische Musikgeschichte hat hier die Drucklegung einer Wiener Dissertation von 1917 ermöglicht, die über das eigentliche Thema hinaus wieder einmal den Blick auf die Kunst der Spätniederländer lenkt, für die Luython mit seinem mehr nach innerem Gehalt als äußerem Umfang bedeutenden Schaffen ein typischer Vertreter ist. Smijers läßt sich die Gelegenheit nicht entgehen, auch auf Philipp de Monte, Luythons Lehrer, hinzuweisen, dessen romantische Art schon Kretzschmar gekennzeichnet hatte. Von de Monte bringt die Notenbeilage eine sechsstimmige neben einer fünfstimmigen Motette Luythons. Leider konnte die in G. Adlers Schule entstandene durchsichtige und in einer Schlußzusammenfassung noch einmal ausgewertete Stilanalyse der Motetten Luythons nicht durch Notenbeispiele im einzelnen belebt werden. Als wichtigstes Ergebnis springt Luythons geringe Abhängigkeit von italienischen Einflüssen der Zeit heraus, geringes Verständnis für die gregorianische Kunst und dann ein auffallend subjektiver Zug seines Schaffens. Inwieweit Luython wirklich neben seinen österreichischen Zeitgenossen Ph. de Monte und Jacobus Gallus in Ehren bestehen kann, werden hoffentlich noch weitere Studien des Verfassers über Luythons Gesamtwerk erweisen können. Als äußeren Ausgangspunkt dazu bietet er jetzt schon eine sorgfältige Bibliographie der Werke. Der erste Teil baut aus reichem Quellenmaterial eine lesenswerte Lebensgeschichte des Meisters auf, der größtenteils am kaiserlichen Hof in Wien und Prag wirkte. *Willi Kahl*

HEINRICH SCHENKER: *Der Tonwille.* Heft 5, 6. Tonwille-Flugblätterverlag, Wien 1923.

Die jüngsten Hefte dieser »Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht« bewegen sich in gleicher Richtung wie die früheren: reichhaltige, äußerst gewissenhafte Analysen von Tonwerken (diesmal u. a. der 5. Sinfonie und einiger aus Bachs zwölf kleinen Präludien) mit Hilfe der Schenkerschen »Urlinie«, eine wertvolle textkritische Studie über »Gretchen am Spinnrad« und dann jene Rubrik »Vermischtes«, in der sich Schenkers Temperament wieder recht nach allen Seiten hin austobt. Das Verhängnisvolle ist, daß dieser Ton nun auch schon Schule gemacht hat (vgl. Vrieslanders neues Buch über K. Ph. E. Bach!). Dieses endlose Gerede de omnibus rebus et quibusdam aliis ist nicht gerade eine Zierde dieser Flugblätter. Und in dem »Seb. Bach-Präludium« des fünften Heftes streift dieser Furor teutonicus schon fast das Groteske, wenn Schenker den fremden Völkern pathetisch zuruft: »Daß ich nicht Seb. Bach, nicht Händel, nicht Beethoven, Haydn, Mozart, nicht Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms bin, weiß ich besser als ihr alle. Vor ihnen bin ich Staub, nicht würdig des Windes, der ihn davonträgt. Was ihr alle, alle Alle nicht wißt, dagegen ich sehr gut weiß, ist, daß auch schon meinesgleichen hervorzubringen euch nicht gegeben war und nicht gegeben sein wird.« *Willi Kahl*

OTTO STROBEL: *Richard Wagner über sein Schaffen.* Verlag: Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt, München 1924.

Ein höchst wichtiges Buch! Zwar kein Ende, sondern ein Anfang. Aber ein vielversprechender. Mit unglaublicher Belesenheit und gründlichster Sorgfalt hat der Verfasser sämtliche Stellen aus Wagners Schriften und Briefen gesammelt, in welchen sich dieser merk-

würdige Künstler darüber ausspricht, wie sein Schaffen vor sich gehe. Das ist ein Thema, das gerade jetzt vielfach reizt. Der Vorgang beim künstlerischen Schaffen ist in ziemliches Dunkel gehüllt und kann nur erforscht werden, wenn er zunächst bei jedem einzelnen Künstler für sich untersucht wird. Bei Beethoven sind wir in der glücklichen Lage, eine Menge Skizzen zu seinen Kompositionen durch Nottebohm veröffentlicht zu sehen. Bei anderen Komponisten und Dichtern wird man aber vielfach ihre Selbstbeobachtungen als einzige Quelle heranziehen müssen. Da ist denn die Strobelsche Arbeit als Grundlage geradezu unbezahlbar. Denn die Sammlung der Aussprüche dürfte wohl schlechthin als vollkommen angesehen werden. Mit den Büchlein »Wagner über seinen Lohengrin«, »über seine Meistersinger« usw., die bloß willkürlich etliche bemerkenswerte Äußerungen des Meisters aufgreifen, darf diese Schrift nicht verglichen werden, ist sie doch eine wirklich wissenschaftlich genaue, erschöpfende Sammlung *aller* auf die Frage bezüglichen Stellen, also eine wirklich zuverlässige Grundlage, auf der weitergebaut werde kann. *Alfred Lorenz*

RICHARD WAGNER: *Briefe an Hans Richter.* Herausgegeben von *L. Karpath.* Verlag: P. Zsolnay, Wien 1924.

Wir sind den Erben des großen Kapellmeisters zu innigem Dank verpflichtet für die Hergabe dieser hundert Briefe und ebenso dem Wiener Freunde des Hauses Wahnfried, der sie hier gewissenhaft mit knappen guten Anmerkungen und einer schönen Vorrede veröffentlicht. Wie der Hornist Hans Richter aus Wien 1867 nach Triebschen kam, um »Die Meistersinger« abzuschreiben, und damals ein menschliches und künstlerisches Treueverhältnis sich entwickelte, das den jungen Musiker zehn Jahre später an die Spitze des ersten Bayreuther Orchesters führte und ungetrübt bis zum Tode Richters andauerte: das ist bekannt. Hier haben wir die Belege. Im ersten Briefe steht: »Das Schönste und einzig Lohnende für mich ist, dann und wann einen Menschen zu treffen, der mir wahrhafte Freude macht. Nun, den hab' ich einmal wieder in Ihnen, Sie Guter, gefunden, und glauben Sie, das ist mir mehr wert als alle Glückszufälle.« Das ist das Thema, alles Weitere sind die Variationen dazu, und als Ergänzung ein späteres Wort, das heute wohl ziemlich altmodisch anmutet: »Als Dirigent muß man vor allem Charakter haben und ein tüchtiger Kerl sein.« — In den Bayreuther Kreisen wird man diese Briefe mit innigem Vergnügen empfangen; aber auch alle anderen Deutschen sollten sie gerade heute lesen. Jenes von Wagner oft in bitteren Stunden zitierte Wort Arnold Ruges: »Der Deutsche ist niederträchtig«, findet sich auch hier (S. 55), wo aber hinzugefügt wird: »Der rechte Kerl geht endlich doch immer nur einmal aus den Deutschen hervor, gerade, weil sie alle so niederträchtig sind. So einer geht dann allerdings ein bißchen weit: er muß über viele Köpfe und Völker hinwegschreiten, um für sich etwas Ordentliches zu sein.« — Für Wagners Ansicht von Gesangsmethoden findet sich eine wichtige Stelle (S. 75). Er hält nicht viel davon, sondern nur vom angeborenen Talent. — Von Versehen merke ich an: Statt Nuittier muß es stets heißen: Nuitter; S. 45 »einem« statt »meine«; S. 31 Schäfer statt Schäffer.

Richard Sternfeld

DER RING DES NIBELUNGEN VON RICHARD WAGNER. In Bildern dargestellt von *Hugo L. Braune.* Zweite Auflage mit einer Wiedergabe der Handlung nach Richard Wagners Text letzter Hand von Gustav Herrmann. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Diese zweite Auflage vom Jahre 1924 ist eine verbesserte. Sie bietet sich in einem würdig-soliden Einband dar, weist ein kräftiges Papier auf und erfreut durch sorgsamste Drucklegung, die sich vornehmlich in der Farbgebung — alle 40 Blätter sind mehrfarbig — auswirkt. Einem kurzen, historisch gut orientierenden Vorwort aus der Feder von Richard Linnemann folgt eine zweckmäßig schlichte Erzählung des Handlung-Geschehens von Wagners Ring-Drama von Gustav Herrmann, der sich Braunes Bildertafeln anreihen. Von jedem der vier Teile der Nibelungen wählte der Illustrator zehn szenische Momente für seine graphische Darstellung. Ihr Grundzug ist neben einer die Auswüchse phantastischer Übersteigerung glücklich vermeidenden vornehmen Mittellinie die Wucht des Ausdrucks, die besonders in der Modellierung groß gesehener Köpfe durchdringend wirkt. Da ist ein Wotan, eine Brünnhilde, ein Alberich, ein Hagen, ein Siegfried, die als hochgestimmte Charaktere durch machtvolle Züge überraschen. Auch überall dort, wo eine Erscheinung die gebietende Stellung im Bilde einnimmt, ist Braune am stärksten. Vielfigurige

Szenen liegen ihm weniger. Donner auf seinem Felsen im heroischen Aufmarsch der Wolken, Wotan, im Gestein brütend oder gefolgt von den Raben oder auf seinem Streitroß durch die Lüfte sprengend, der Wanderer beim Verlassen von Mimes Höhle, Siegfried den Drachen erlegend, das sind Blätter von einprägsamster Schlagkraft. Zwei Dinge sind unter die kritische Lupe zu nehmen: die allzu reiche Belastung der Szenen durch Symbole, die teils als Rahmen, teils in Emblemeform, teils durch Notenzitate die Gliederung nicht immer glücklich unterstützen, daneben die allzu häufig spürbare Abhängigkeit von den auf den deutschen Bühnen üblichen Inszenierungen und von den gesicherten Standorten der Darsteller auf der Szene selbst. Hier wäre Gelegenheit gewesen, eine Abkehr von der Bühnentradition zu zeigen, die Spielwirkung mit neuen Augen zu sehen, das Begebnis im Aspekt und Effekt rein und voll aufzulösen, einzig in Anlehnung an das Wort und die Musik des Schöpfers. Störend wirkt in diesem Zusammenhang manche unleidliche theatralische Pose. (So auf Blatt 20 und 23.) Dennoch bleibt des Phantasiekräftigen genug und macht das wertvoll ausgestattete Buch zu einem Anschauungsmaterial für die Jugend, die in die Welt Wagnerscher Größe ohne Lehrhaftigkeit eingeführt werden will.

Richard Wanderer

LUDWIG SCHEMANN: *Lebensfahrten eines Deutschen.* Verlag: Erich Matthes, Leipzig 1925.

Verfasser erzählt anschaulich und fesselnd von seinen Jugendjahren, seinem Amtsleben (Bibliothekar in Göttingen), Bayreuth, Gobineau, von seinem durch die Not des Vaterlandes verdüsterten Alter. Schemanns Verdienste um Gobineau sind allbekannt. Die Gegenwart bestätigt in furchtbarer Weise die Lehre vom Verfall der Rassen. Schemanns politische Anschauung spricht sich in den Worten aus: »Wir blickten in der großen Zeit Wilhelms I. stolz und frei in die Welt, schauten in der so glänzend beginnenden und so trübe endenden Epoche Wilhelms II. stetig sorgenvoller drein, fühlen uns unter der Republik wie Sträflinge.« Für den Leserkreis der »Musik« ist vornehmlich der Abschnitt über Bayreuth von Wert. Der Verfasser schildert nicht nur Wagner selbst, sondern auch die Hauptpersönlichkeiten der Mitwirkenden möglichst getreu und unparteiisch. Vom Festspiel 1876 schreibt er: »Das deutsche Volk? Wie war es mit ihm bei jenem Sonnenaufgang? Die meisten verschliefen ihn, wie im gewöhnlichen Leben auch. Andere ließen sich von Berufenen und mehr noch von Unberufenen davon erzählen. Ein kleiner Teil der Deutschen aber hatte sich aufgemacht, Andacht im Herzen, um auf der Bergeshöhe von Bayreuth nie Erlebtes zu erleben.« Schemann berichtet über eine Begegnung mit dem ersichtlich bereits sehr leidenden Nietzsche aus jenen Tagen. Dann werden uns Liszt, den Schemann als Menschen bewundert, als Musiker ganz verkennt, Bülow, Frau Wagner, H. v. Wolzogen, Glasenapp, H. v. Stein, Chamberlain, Thode und andere so vorgeführt, wie sie dem Verfasser erschienen. Seinen Schilderungen darf man mit Widerspruch gegen Einzelheiten in der Hauptsache zustimmen. Schemann gehört zu den alten Bayreuthern — er hat die Festspiele nur bis 1889 selber mitgemacht —, die bei aller Treue ihren eigenen Standpunkt wahren. Der Bayreuther Abschnitt greift weit über die im 7. Heft der »Musik« S. 525 angezeigten »Erinnerungen an R. Wagner« hinaus und mag als ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Festspiele gelten. *Wolfgang Golther*

KARL GRUNSKY: *Franz Liszt.* (Band 15 der Sammlung »Die Musik«, herausgegeben von *Arthur Seidl*). Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Es ist eine große Kunst, in knapper Form viel Inhalt zu bieten. Daß Karl Grunsky diese Kunst in vorbildlicher Weise besitzt, wissen diejenigen, die seine ausgezeichneten Bücher kennen, von denen ich seinen Bruckner, seine Musikgeschichte des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (kürzlich in vierter Auflage herausgekommen), sowie seine Musikästhetik hervorheben möchte. In dieser Beziehung sich selbst übertroffen hat der Autor aber in seiner eben erschienenen Liszt-Biographie. Es ist in der Tat erstaunlich, welch erschöpfendes Bild von Persönlichkeit, Leben und Werken dieses Meisters Grunsky auf einem Raum von wenigen 80 Kleinoktavseiten zu geben imstande ist. Das Buch ist außerdem mit Wärme geschrieben und wird dem heute mit Unrecht unterschätzten Komponisten voll gerecht. Es wäre daher zu begrüßen, wenn das Büchlein viel gelesen würde. Es ist der Brennpunkt eines Hohlspiegels, der auf kleinstem Raum die Strahlen unendlicher Weite vereinigt.

Alfred Lorenz

MUSIKALIEN

ROBERT SCHUMANN: *Skizzenbuch zu dem Album für die Jugend op. 68.* Biographische und musikalische Erläuterungen nebst Inhaltsverzeichnis und alphabetischer Übersicht, unter Mitwirkung von *Martin Kreisig*, Direktor des Schumann-Museums in Zwickau, von *Lothar Windsperger*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

»Das Album wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüßte nicht, wann ich mich je in so guter musikalischer Laune befunden hätte, als da ich die Stücke schrieb. Es strömte mir ordentlich zu. Sie sind mir besonders ans Herz gewachsen — und recht eigentlich aus dem Familienleben heraus. Die ersten Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstag und so kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als finge ich noch einmal von vorn an zu komponieren; und auch vom alten Humor werden Sie hier und da spüren.« So schrieb Robert Schumann an Carl Reinecke am 6. Oktober 1848 und meinte die sieben ersten Stücke seines Albums für die Jugend, das ursprünglich »Weihnachtsalbum« heißen sollte, vom Verleger Schuberth in Hamburg aber umgetauft wurde. Schumann hatte 1840 geheiratet und wollte für die schnell heranwachsende eigene Kinderschar jene »Handstücke« von Daniel Gottlob Türk, mit denen er als Knabe geplagt worden war, durch wertvollere ersetzen, die pädagogische Ziele mit wirklicher Kunst vereinigten. Es sind die Niederschläge der frohen Gefühle eines sorgenden Gatten und Vaters, beglückende Gebilde einer vom Wunder der Inspiration erfüllten kinderliebenden Seele, aus denen tiefste Beobachtungsfreude und väterlich edles Zartgefühl sprechen. Was der Verlag Schott bietet, ist eine schöne Wiedergabe der Skizzen zu diesem berühmten Album, dessen Original, 34 Seiten umfassend, dem Schumann-Sammler Dr. Wiede in Zwickau gehört. Der mustergültigen Reproduktion gab Lothar Windsperger ein Geleitwort, das über die Geschichte dieses Opus erschöpfende Auskunft erteilt. Ein Dokument der Werkstatt wie kaum ein zweites von der Hand eines Künstlers so hochstehender Kultur, denn es bringt nicht die methodische Anreihung der einzelnen Stücke, sondern die erste spontane Niederschrift des musikalischen Einfalls, wobei es Schumann ganz gleichgültig war, welche Stellen diese in seinem Skizzenbuch einnahmen; denn sie sind rasch und unregelmäßig verstreut, hier und da steht eine Skizze wie eine Antipodin gegen die Nachbarin. Auch sind Aphorismen eingeflochten, die später als »Haus- und Lebensregeln« Eingang in die Gesammelten Schriften des Meisters fanden. All dies in voller Unberührtheit und Frische und so fertig, daß der Tondichter später nur noch ganz wenig zu bessern für nötig erachtete. In vortrefflichster Weise hat der Herausgeber all diese Einzelheiten hervorgehoben und daneben manchen dankenswerten Aufschluß gegeben. Diese Sammlung von Kleinodien*) birgt aber noch einen Schatz eigenster Art, nämlich vier kleine Stücke, die hier zum erstenmal gedruckt erscheinen. Sie heißen: »Kuckuck im Versteck«, »Lagune in Venedig«, »Haschemann« und »Kleiner Walzer« und sind in einem der Faksimileausgabe beigegebenen Erläuterungsheft mitgeteilt. Liebenswürdige Bagatellen wie das ganze Opus, von denen Walter Dahms in seiner Schumann-Biographie sagt: »Die Klavierfreude trug erst 1848 wieder reichere Früchte, als Schumann das Album für die Jugend schrieb. Die technischen Anforderungen wurden auf ein geringes Maß gestellt, und die Genialität des Tondichters allein war es, die ihn mit den kleinsten und einfachsten Ausdrucksmitteln Unsterbliches ersinnen ließ. Was Schumannsche Melodiebeseelung erreichen konnte, ist hier zu bewundern. Man fühlt das intensive Auskosten jeder motivischen Regung in der Musik, die restlose Kongruenz des Tons und poetischen Gedankens. Die rhythmische und harmonische Gliederung der einzelnen Stücke ist von unendlicher Zartheit und Differenzierung. So ergibt das Album für die Jugend musikalische Lyrik ohne Worte in höchster Vollendung.« *Richard Wanderer*

NEDERLANDSCHE MUZIEK *van 1600 tot heden voor Orgel of Harmonium.* Verlag: Seyffardts Muziekhandel, Amsterdam.

Außer einigen Stücken der alten Niederländer (Sweelinck u. a.) vermag aus dieser Sammlung kaum etwas zu interessieren. Die Piecen der neueren Holländer stellen in der Seichtigkeit

*) Der Genehmigung des Mainzer Verlagshauses B. Schott's Söhne verdanken wir die Erlaubnis zur Wiedergabe von zwei Seiten dieser schönen Ausgabe. Die Umschlagzeichnung von Ludwig Richter und eine Seite der Haus- und Lebensregeln hat die »Musik« in früheren Jahrgängen unter ihren Beilagen gezeigt. *Anmerkung der Schriftleitung.*

ihrer Erfindung geradezu ein Armutszeugnis auf diesem Gebiete dar. *Fritz Heitmann*

N. O. RAASTED: *Dritte Sonate (d-moll) für Orgel, op. 33.* Verlag: Leuckart, Leipzig.

Wie aus anderen bekanntgewordenen Kompositionen Raasteds spricht auch aus dieser Sonate ein gediegener Musiker, der eine gewisse nordische Prägung seiner Ausdrucksweise mit trefflicher Satzkunst vereinigt. *Fritz Heitmann*

JONEL PERLEA: *op. 10 Streichquartett.* Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Der Komponist ist noch ein Suchender; er bemüht sich, in der Harmonik neue Wege zu gehen, um seinen Gedanken den ihm vorschwebenden Ausdruck zu geben. In dem ziemlich ausgedehnten langsamen Satze, der in der Form einer freien Fantasie sich ergeht, sucht er mehr zu geben, als vorläufig seine Kräfte vermögen, und doch fesselt er. Im ersten Satz sind Stellen von eigenartigem klanglichen Reiz, das Scherzo weist derben Humor auf. Im Schlußsatz findet sich eine recht gelungene längere fugierte Stelle. An die Ausführung stellt das Werk große Ansprüche. *Wilhelm Altmann*

HERMANN KUNDIGRABER: *op. 15 Streichtrio.* Rheinischer Musikverlag: Otto Schlinghoff, Essen.

Die Erwartungen, die der schöne elegische Anfang dieses Trios für Violine, Bratsche und Violoncell bei mir erregte, wurden nur zu bald nicht erfüllt. Der Komponist, der den Streichinstrumenten mitunter fast Unmögliches zumutet, weil er offenbar keins selbst spielt, möchte gern in der Harmonik möglichst originell und neuartig sein, aber er wirkt nur abschreckend. Das ganze Werk, das jedenfalls alles andere als gute Hausmusik ist, macht einen gequälten, überladenen, unerfreulichen Eindruck; die Erfindung ist gar zu dürftig. Manche Motive oder Figuren werden gewissermaßen zu Tode gehetzt, so besonders im Scherzo. Allenfalls erträglich waren für mich und meine Mitspieler nur die Variationen, deren einfach-gemütvolles Thema doch wohl ein rheinisches Volkslied ist. Es ist wie eine Oase in dem Tönewust des umfangreichen Werks. *Wilhelm Altmann*

NICCOLO PAGANINI: *op. 1 24 Kapricen für Violine allein.* Für Studienzwecke und zum Konzertvortrag neu und vielfach frei bearbeitet von *Florizel von Reuter.* Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

So manche Ausgaben es auch schon von diesen berühmten, überaus schwierigen Etüden, die ein Liszt, ferner u. a. auch Schumann und Brahms, teilweise für Klavier bekanntlich bearbeitet haben, auch gibt, so wird sich die vorliegende des berühmten Paganini-Spielers sicherlich sehr bald einbürgern, da sie treffliche Fingersätze und gediegene Erläuterungen (diese auch in englischer und französischer Sprache) enthält; zudem ist der Druck sehr gut, vor allem nicht zu eng angeordnet. *Wilhelm Altmann*

BRUNO STÜRMER: *Der Zug des Todes.* Für gemischten Chor mit Begleitung von vier Pauken, Becken und Tamtam op. 7. — *Das Jahr:* Ein Cyklus für gemischten Chor a cappella op. 8. — *Von fahrenden Leuten.* Drei vierstimmige Männerchöre a cappella, op. 3. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Unter den neuzeitlichen Chorkomponisten steht Stürmer mit an erster Stelle. Und mit Recht. Denn wer die Ballade von Heinrich Seidel: »Der Zug des Todes« in ein so geniales Gewand zu kleiden vermag, verdient die weiteste Berücksichtigung aller in Frage kommenden Kreise. Er sucht nach neuen Klangmöglichkeiten und Zusammenstellungen auch für den unbegleiteten Chor. Natürlich stößt man da auf Stellen, von denen man zweifeln muß, ob sie sich darstellen lassen. Hören möchte ich aber den Chor, welcher die schwersten der Stücke so singen kann, wie sie geschrieben sind. *Emil Thilo*

HEINRICH MÖLLER: *Englische und nordamerikanische Volkslieder.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Von den bisher im gleichen Verlag erschienenen Volksliedersammlungen ist das russische Heft am wertvollsten. Das vorliegende englische Bändchen macht einen etwas dürftigen Eindruck, weil die schottischen und irischen Volkslieder (mit Absicht) fehlen. Bei den Begleitungen fällt in diesem wie auch in den anderen Heften auf, daß sie zum Teil primitiv und pastoral-altmodisch, zum Teil gesucht originell sind. Es ist eben immer eine mißliche Sache, aus vorhandenen Sammlungen eine Auswahl zu treffen. Die Buntscheckigkeit, die sich dabei ergibt, stört den Gesamteindruck. Und da über die Vortragsweise leider gar nichts gesagt wird, kann der Deutsche nur versuchen, auf seine deutsche Art diesen fremdländischen Melodien beizukommen (was natürlich oft zu gröblichen Entstellungen

führen wird). Wenn man eine typische Auswahl der Lieder eines Volkes geben will, so muß man Land und Leute aus persönlicher Anschauung und Erfahrung sehr genau kennen; dann findet man auch für die Harmonisierung und Rhythmisierung der Begleitung charakteristische Ausdrucksformen. Die Möllersche Sammlung englischer Volkslieder hat als sorgsame Schreibtischarbeit sicherlich ihren Wert, wenigstens für Musikschriftsteller und Bibliotheken. Aber es fehlt ihr der Griff ins volle Menschenleben, es fehlt ihr Farbe, Duft, Eigenart und Stimmung; sie ist nüchtern, grau, sachlich und sehr, sehr trocken. Möller gehört zu den besten deutschen Kennern der französischen Musik; man darf deshalb auf das noch nicht erschienene französische Heft große Hoffnungen setzen. Das englische freilich befriedigt ebensowenig wie das spanische. Die Auswahl erscheint hier wenig charakteristisch und die Begleitung zuweilen geradezu dilettantisch. Das Beste sind die Übersetzungen der Texte. Allerdings mit Ausnahmen. »Harry« und »Mary« werden zu »Sepp« und »Pepp«. Wenn »Pepp« überhaupt ein Name sein soll, so wird das Wort jedenfalls nicht als weiblicher Name verstanden werden. Cakes sind Kuchen, »Biskuits«, aber nicht Eis. Und man kann auch nicht »Bier spielen«. Der Zwang von Rhythmus und Reim bildet keine Entschuldigung, zumal wenn man »Pfand« und »Tanz« reimt. Statt »Da spielten sie Bier« wäre zu sagen, »sie spielten um Bier«. Dies alles bezieht sich auf ein einziges Lied. Aber, wie gesagt, die Textübertragung ist immer noch sehr viel besser als die klavieristische Untermalung, die den musikalischen Sinn der Melodie manchmal ins Gegenteil verkehrt. Zu einem betonten und wiederholten d des Sängers einen e-moll-Akkord zu setzen, bloß weil der Sänger auch ein e (als unbetonte Wechselnote) bringt, ist krasser Dilettantismus. Die Eigenart der englischen Volkslieder wird durch solche Willkürlichkeiten ebenso verdeckt wie durch archaisierende Choralharmonien und moderne Klangfolgen. Ruhepunkte der angelsächsischen Volksmelodien bilden Grundton, Terz und Quinte, aber nicht Septime oder gar None. Es gibt wohl vereinzelte frappante Abweichungen, doch sind gerade in England fast alle Volksmelodien musikalisch so »korrekt« und so streng dem überkommenen Schema angepaßt, daß jeder Versuch, sie zu modernisieren, als sinnwidrig empfunden wird. Rein musikalisch erwecken sie gewiß wenig Interesse, aber die Art ihres Vortrages, ihre rhythmischen und dynamischen Schattierungen geben ihnen immerhin ein besonderes Gepräge. Darauf hätte Möller hinweisen sollen. Und gerade weil die angelsächsischen Volkslieder zum großen Teil genau so langweilig sind wie die Engländer selbst, wäre es gut gewesen, nicht das Populärste, sondern das Eigenartigste auszuwählen. *Richard H. Stein*

WILLEM ANDRIESSEN: *Bruidsliederen (Brautlieder). Vier Lieder für Mezzosopran mit Klavierbegleitung.* Verlag: Seyffardts Muziekhandel, Amsterdam.

Die vier Brautlieder zu Texten von Felix Rutten treffen mit glücklicher Hand einen keuschen, innigen, echt liedmäßigen Ton, der den Worten trefflich angepaßt ist und auch sich in befriedigenden Formengrenzen entwickelt. Viel Neues hat uns der Komponist freilich nicht zu sagen; allem Problematischen geht er in weitem Bogen aus dem Weg, wozu ihn freilich schon die Textvorlagen berechtigen.

Hugo Daffner

JOSEF MESSNER: Zwei Marienlegenden für eine mittlere Singstimme, Streichquartett, Harfe und Horn op. 8. Ausgabe mit Klavierbegleitung. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Zwei kleine, anspruchslose, im volkstümlichen Tone gesetzte Marienliedchen. Der religiöse Grundton ist gut getroffen und festgehalten, die Singstimme geschickt geführt und das Ganze in ein sehr einfaches harmonisches Gewand gekleidet, dem allerdings nicht mehr viel neue Reize abzugewinnen sind.

Hugo Daffner

OSKAR METZNER: *Sieben Lieder und Gesänge (Detlev v. Liliencron).* Verlag: Albert Gutmann, Leipzig-Wien.

Ein freundliches Talent, von modernen Strömungen ergriffen und fortgerissen, versucht hier über sich selbst hinauszuwachsen. Die Deklamation ist nicht immer gutzuheißen, und seine Kunst zu charakterisieren ist noch bescheiden, scheut aber doch nicht vor musikalischen Grausamkeiten zurück. (Das falsche Spiel des betrunkenen Musikanten auf der Plattform des Kirchturms der St. Marienkirche in Nr. 7, »Das Steinkreuz am Neuen Markt«, illustriert er dadurch, daß die rechte Hand in Fis-dur, die linke in F-dur sich ergeht! Hätte nicht schon genügt, daß die eine Hand Dur, die andere moll spielt und einige falsche Noten greift?) Am besten ist »Das Kornfeld« gelungen. *Martin Frey*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die Lage der Berliner Oper hat sich geklärt. *Bruno Walter*, im Verein mit dem Intendanten *Tietjen*, übernimmt das, was man vorläufig die *Berliner Stadtoper* nennt, was aber in Zukunft anders heißen muß, soll einer Verwechslung mit der Staatsoper vorgebeugt werden. Die Hoffnungen, die sich an Bruno Walter knüpfen, sind nicht gering. Man erwartet von ihm das Schwere: Bildung eines Ensembles hochwertigen Charakters ohne allzu starke Belastung der städtischen Wirtschaft. Gibt es einen Mann, der derartiges durchführen kann, so zweifellos Bruno Walter, sofern er den Willen hat, sich ganz dieser Aufgabe zu widmen. Daran aber zu zweifeln haben wir keinen Grund. Das Auffinden von Talenten, die sich emporzüchten lassen, ist gerade von ihm in München mit größtem Erfolge geleistet worden. Vielleicht ist keine Zeit dafür günstiger als die jetzige, die eine vernünftige Haushaltung der Theater befiehlt. Verliert man den festlichen Sinn der Oper nicht aus den Augen, so kann gerade in solchen Zeiten viel geschaffen werden.

Es ist keine Frage, daß man vom Opernplatz her die Entwicklung der Dinge in Charlottenburg mit gespanntem Interesse verfolgt. Man hat sogar im Ministerium auf sie Einfluß zu nehmen versucht. Und es schien, als ob etwas wie eine Arbeitsgemeinschaft zwischen der staatlichen und der städtischen Oper, also unter Ausschluß jeden Wettbewerbes, beabsichtigt wäre. Heute aber ist es so weit, daß sich das städtische Opernhaus als ein selbständiges und unabhängiges Unternehmen darstellt, das die Leistung der staatlichen Oper in erfreulicher Weise ergänzen kann.

Von dieser wäre zunächst zu reden. Sie hat in der letzten Zeit einen starken Aufschwung ihrer Tätigkeit bezeichnet. Eine Neuaufführung folgt der anderen. Dem »Intermezzo« der »Ferne Klang« Franz Schrekers. Damit ergibt sich der seltsame Fall, daß in Berlin die Entwicklung des Komponisten Schreker zurückverfolgt wird. Das ist nicht gerade günstig für ihn. Der Zuschauer im Theater ist nicht gewillt, Historie der gegenwärtigen Opernentwicklung zu treiben, zumal wenn es sich um einen Komponisten handelt, der wie Schreker einer der halben Erfüllungen ist. »Der Ferne Klang« war von jeher ein Trost für alle, die mit den späteren Werken Schrekers Enttäuschungen erlebt hatten. Wer aber das Schaffen eines Künstlers organisch zu betrachten gewohnt ist, wird in dieser Rückkehr zu einem Anfang des Aufstieges immerhin Anregung finden. Das Eigentümliche des Komponisten, der so gar nichts Problemhaftes hat, drückt sich zugleich mit seinen Schwächen in diesem Anfang aus. Man spürt hier zwar interessante Unklarheit, die in dem Mangel an zukunftsträchtigem Stoff liegt, doch nichts Gärendes, das auf eine Lösung innerer Spannungen hinarbeitet. Dem sehr begabten Manne fehlt es unzweifelhaft an der großen, durchschlagenden Einseitigkeit, die zum Siege führt. Gegen diese Durchschlagskraft seines Schaffens spricht keineswegs der starke Aufführungserfolg und die hohe Aufführungsziffer, die einzelne seiner Opern in der Provinz erreichen. Die mit Symbolen verhüllte Erotik Schrekers, die sich mit halben Erfüllungen begnügt, ist ja gerade das, was weite Kreise des Bürgertums brauchen.

Erstaunlich immerhin für den Rückblickenden, wie sich das Eigentümliche Schrekers schon so unverkennbar in seinem »Fernen Klang« ausprägt, daß man alle späteren Werke nur als Veränderungen des einen Themas bezeichnen könnte. Darin läge Größe, wenn es nicht vielmehr Beschränkung wäre. Zuletzt läuft alles Musikalische doch auf die mangelnde Entwicklungsfähigkeit des Klanges hinaus, von dem hier das Höchste erwartet wird. Aber was ist Klang, wenn ihm der tragende Kern fehlt! Wer so anfängt, hat nicht genügend Kraft einzusetzen, um in den Jahren der Vollreife, wo es nichts mehr schön zu färben gibt, groß zu werden. Aber die romantischen Mischklänge, die Verweiblichung des Rhythmus, mögen sie auch nur für kurze Zeit in Spannung erhalten, sind doch als Merkwürdigkeit zu buchen. Es gibt ein paar Momente in diesem Werk, die sich einprägen. Sie liegen nicht da, wo Eros, ganz im Sinne des Bourgeoisgeschmackes, sich in der Casa di maschere betätigt, sondern mehr am Schluß, wenn das Ziel des fernen Klanges erreicht sein soll. Da siegt die Poesie über den Ungeschmack, der das charakteristische Merkmal von Schrekers Kunst ist.

Die Aufführung, weniger in ihrem dekorativen Teil, der eben diesen Bourgeoisgeschmack allzu getreu widerspiegelte, doch in ihrem instrumentalen und darstellerischen, ließ kaum etwas zu wünschen. Wenn es jemandem gelingt, eine Modulationsfähigkeit des Klanges vorzutäuschen, wo sie im Inneren nicht be-

gründet ist, so gewiß *Erich Kleiber*, der gerade das Schwebende auszudrücken fähig ist. Auf der Bühne aber hatte der Komponist in seiner Gattin *Maria Schreker* eine außerordentliche Helferin. Der Komponist, der das in seine Kunst bringt, was er nicht erlebt, sondern erleben möchte, also ein dankbares Objekt für psychoanalytische Untersuchung ist, kann sich keine verständnisvollere Mittlerin seiner geheimen Neigungen wünschen.

Diese verspätete Neuheit unterbrach die Tage des *Gigli*-Gastspiels, das, wie wir hoffen, eine dauernde Einrichtung dieses Hauses werden wird. In einer Zeit, da die Gagenkonvention die deutschen Bühnen zur Mittelmäßigkeit verurteilen möchte, bringt dieser frische, blühende Tenor Benjamino Gigli das Festliche nicht nur, sondern eine Bestätigung dafür, daß gerade scheinbar so kostspielige Gäste der Staatsoper rettende Einnahmen zuführen. Benjamino Gigli ist der beste lyrische Tenor der Gegenwart, und stärkster Beweis seiner Wirkung die Tatsache, daß man nunmehr aufhört, ihn mit Caruso zu vergleichen, der schlechthin unvergleichbar war. In Gigli steckt eine Einfachheit und Gradlinigkeit, die sich ebensosehr in seinem Singen wie in seinem Spiel äußert. So erreicht er eine Ausdrucksfähigkeit, wie sie nur einer unverdorbenen Natur entströmt. Daß ein Gigli ein ganzes Ensemble aufwiegen kann, wurde durch das Auftauchen der sogenannten »*Mailänder Stagione*« im Theater des Westens gezeigt. Dieses nicht ohne Geschick zusammengestellte Unternehmen, unter der musikalischen Leitung *Egisto Tangos*, den wir von der früheren Komischen Oper Gregors kennen, vertrat eine gesangliche Mittelmäßigkeit, wie wir sie an italienischen Provinzbühnen leicht erleben. Und doch bleibt ein solches Gastspiel nicht ohne Nachwirkung: »Der Barbier von Sevilla«, den man hört, ist so außerordentlich zusammengefaßt und in den Rezitativen so musterhaft deutlich und beschwingt, daß die Heiterkeit des Werkes sich dem Zuschauer mitteilt.

Der jüngste Tätigkeitsbeweis der Staatsoper ist ein *Strawinskij-Abend*. Leicht ist es nicht, Strawinskij hierzulande ganz ins Opernrepertoire zu spannen. Aber man bindet zusammen: Die »Geschichte des Soldaten« mit »Pulcinella« und »Renard«. Diese beiden letzten sind, die eine neu, die andere funkelnagelneu. Drei Werke, die an der Grenze zwischen dem vorjüngsten und dem jüngsten Strawinskij stehen. Aus der Sphäre des Theaters schauen sie sehnsüchtig in die der reinen Musik; und Kleiber ist der rechte Mann, sie von der einen in die andere hinüberzuführen.

Die »Geschichte des Soldaten«, in Deutschland als Bühnenwerk volkstümlich geworden, während man sie in Frankreich gern als Suite hört, sieht sich in dem Raum des einst Königlichen Opernhauses etwas befremdet um. Wie ist das verfeinerte Urgefühl, aus dem sie stammt, hier anschaulich zu machen? Der Generalintendant *Legal* als regieführender Gast erspart dem Zuschauer nichts von der Primitivität des Stückes. Schade nur, daß etwas Virtuosität sich störend in die Sache mischt und der Vorleser *Valk* immer wie von der Tarantel gestochen aufbegehrt und pointiert. Aber die Musik der sieben Musikanten haut kunstvoll Kontrapunkte hin; Scherz, Satire nicht ohne tiefere menschliche Bedeutung kommen zu ihrem Recht. »Pulcinella«, als Suite schon bekannt, wird von *Max Terpis* in die Hülle einer Tanzhandlung gebracht, die das Ballett mit *Harald Kreutzberg*, *Elisabeth Grube* und *Dorothea Albu* auf bisher allerhöchster Stufe zeigt, aber das Schwergewicht allzusehr eben auf die Bühne verschiebt. Dabei entfaltet dieser durch das Temperament Strawinskijs hindurchgegangene, mit Heiterkeiten, Zartheiten, Teufeleien und Kontrapunkten durchflochtene Pergolese dank Kleibers Abschattungskunst seinen vollen Reiz, Sänger ergänzen das Klangbild. Endlich führt der »Renard« ganz in das Reich der Burleske zurück, Klang und Sprache verknüpfen sich höchst drollig mit dem Bühnenintermezzo, das wiederum, von *Hörth* durchaus neuartig eingerichtet, in zwei Tänzern, *Kreutzberg* und *Hanau*, die Groteske in der Hochblüte zeigt. Kurz: eine wahrhafte, die Spielzeit heiter krönende Überraschung. *Adolf Weißmann*

AACHEN: Das Theater steht im Zeichen der Jahrtausendfeier, die für diese Kunststätte zugleich das Fest hundertjährigen Bestehens ist. Unter der ausgezeichneten Führung von *Carl Elmendorff*, den wir zum Ende der Spielzeit leider an München abgeben müssen, ging zur Eröffnung der Fidelio in Szene. — Die Tatsache, daß Lortzing auf seiner leidvollen Erdenfahrt auch in Aachen mehrere Jahre als Sänger und Schauspieler tätig war, wurde zum Anlaß genommen, ihn durch eine Festaufführung seiner liebenswürdigen Oper »Die beiden Schützen« zu ehren, und ihm in der kürzlich eröffneten Theaterausstellung besondere Aufmerksam-

keit zu schenken. In einer Lortzing-Morgenfeier sprach der bekannte Lortzing-Forscher *Georg Richard Kruse.* *Wilhelm Kemp*

DORTMUND: Das Hauptereignis bildete unsere Erstaufführung des »Boris Godunoff«. Mussorgskijs musikalisches Volksdrama mit seinen nationalen Reizen und schwierigen Chorszenen in der orchestral farbenreichen Bearbeitung Rimskij-Korssakoffs, die doch nicht die Schwächen des allzu weitschweifigen Textbuchs zu verdecken vermag, hinterließ dankbaren Eindruck. Die Aufführung war durch *Max Camphausen* und *Hans Wildermann* szenisch stilisiert, doch gut belebt. *Carl Wolfram* war der Partitur ein sicherer Ausdeuter. In der Titelpartie gab *Willi Moog* sein Bestes. — Daneben sind, abgesehen von kleineren Spielopern, Wagners »Meistersinger« und »Parsifal« zu nennen. Gern hörte man auch wieder Leo Blechs »Versiegelt«; die dazu gegebenen Ballettpantomime »Pierrots Sommernacht« von Noetzel fiel ziemlich ab. *Theo Schäfer*

GENUA: Zum Beschluß der dreimonatigen Spielzeit brachte die Improsa noch ihren vermeintlichen Haupttrumpf, die »Cena delle Beffe« von *Giordano* heraus. Der Hauptvorzug dieses Werkes, das auf *Sem Benellis* abstoßende Tragikomödie komponiert ist, ist seine prägnante Kürze: die vier Akte dauern zusammen knapp 70 Minuten. Wer das (von *Hans Barth* in Rom übrigens famos übersetzte) Buch kennt, weiß, daß dessen Handlung lediglich von den Brutalitäten, Niedrigkeiten und Verworfenheiten von Raufbolden und Prostituierten im Renaissancekostüm bestritten wird; den ganzen Abend betritt aber auch nicht eine sympathische Persönlichkeit den Schauplatz. So etwas ist durch keine Musik der Welt zu adeln, und Giordano ist denn auch der naheliegenden Gefahr nicht entgangen, an dem Ganzen eigentlich vorbeizumusizieren. Er verfügt nicht über die elementaren Farbeneffekte, die der Puccini der »Tosca« auf seiner Palette hatte. Sem Benellis Haifisch scheint in dem Süßwasserbecken dieser Musik (an der übrigens jede »Italianität« vermißt wird) nicht lange lebensfähig. Was nicht hindern wird, daß ihn sein Verleger-Besitzer im Laufe der nächsten Jahre allmählich mit den gleichen Künstlern über alle Bühnen Italiens schleifen wird. Die musikalische Leitung *Giuseppe Baronis* war sehr brav. — Die Italiener haben jetzt endlich auch ihren *Wolf-Ferrari* entdeckt, für den jahrzehntelang Deutschland die ersten Kastanien aus dem Feuer holen durfte. Er ist heuer der gespielteste Mann hierzulande, und besonders seine »Quattro rústeghi« haben es dem Publikum angetan. Die Mailänder Skala-Protagonisten traten darin auch hier auf und boten Leistungen, an denen man seine helle Freude haben mußte. Aus Neugierde hörte ich mir auch die »Wally« des außerhalb Italiens so gut wie unbekannten Catalani an. Man fragt sich vergeblich, auf Grund welcher »Vorzüge« dieses Machwerk sich nun schon an die dreißig Jahre auf der italienischen Bühne hält und hier einen größeren »Erfolg« hatte als die Walküre. Auf der ganzen italienischen Bühne wurde in dieser Spielzeit keine Oper eines zeitgenössischen deutschen Komponisten (irgendwo nur die »Salome«) gegeben. Hier wurde die »Salome« abgesetzt. In Deutschland wurden an verschiedenen Theatern eine ganze Rehe von Jungitalienern (Alfano, Respighi, Zandonai, Giordano) aufgeführt. Sollten wir »barbari« doch bessere Menschen (und Musikanten!) sein?! *Fr. B. Stubenvoll*

GRAZ: Im hiesigen Opernhaus fand am 25. April die *österreichische Uraufführung* der jüngsten Bühnenschöpfung von *Richard Strauß* statt. Die Gründe, die den Tondichter bewogen haben, sein »*Intermezzo*« nicht in Wien, sondern in Graz, der zweitgrößten Stadt der Republik, aus der Taufe heben zu lassen, sind wohl nicht bloß von den sattsam bekannten Zwistigkeiten mit dem Leiter der Wiener Staatsoper diktiert worden, sondern gewiß auch von der Graz als Kunststadt ehrenden Tatsache, daß Richard Strauß die Leistungsfähigkeit der hiesigen Oper und besonders des Opernorchesters aus eigener Erfahrung kennt und schätzt. Hat doch auch »Salome« vor vielen Jahren unter des Meisters persönlicher Leitung die österreichische Uraufführung in Graz unter starkem Erfolg erleben dürfen. Erfolg ist auch dem »Intermezzo« beschieden gewesen, wenn auch nicht einer von explosiver stürmischer Mitgerissenheit, sondern von warmer, lächelnder Herzlichkeit. Dieser Unterschied ist im Charakter des jüngsten Werkes begründet das zweifelsohne neuen technischen Möglich keiten der musikalischen Bühnenkunst die Wege weist. Steht der sinfonische Einschlag der meisten Bühnendichtungen von Richard Strauß, wie etwa »Salome« oder »Elektra«,

außer Diskussion, so muß die jüngste Schöpfung kurzerhand als »sinfonische Dichtung mit Bühnenbildern« bezeichnet werden. Dieser Stil ist nicht aus der Erde gestampft worden, sondern fand sein Vorbild in den in jüngster Zeit immer beliebter werdenden »Revuen« der Operettenbühnen, wie denn auch der Stoff des Werkes dem Alltag — dem Ehealltag des Komponisten selbst — entnommen ist. Die Uraufführung, die vor ausverkauftem Hause stattfand, bedeutete einen Ehrentag für die Grazer Bühne, an dem die Leistungen der Bühnenleitung, des Direktors *Theo Modes* und des Orchesterleiters *Karl Auderieth* ebenso werktätig teilhatten wie die Leistungen des Baritons *Emmerich Schreiner* (Hofkapellmeister) und der dramatischen Sängerin *Rosa Merker* (Frau Christine). *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Unser Opernschiff hat nun seine Reise bald hinter sich. Wichtige Stationen waren neuerdings Händels »Rodelinde« und Mozarts »Cosi fan tutte«. Beiden Werken hatte unser Opernchef *Erich Band* sorgsamstes Studium angedeihen lassen. Die Darstellung war in jeder Hinsicht durchaus lobenswert. Aber Händel sowohl wie Mozart wollen in erster Linie *gesungen* sein. Und da blieb hier und da ein Erdenrest, zu tragen peinlich, zurück, da unsere Kräfte wohl sämtlich vom besten Willen beseelt waren, aber ihre Gesangskunst nicht immer auf der Höhe der Aufgabe stand. Versagte doch selbst ein namhafter Gast aus Berlin in der Titelrolle bei Händel! Den hohen Anforderungen wurden am ehesten gerecht bei Mozart *Hilde Voß* (Dorabella), *Martha Kolb* (Despina) und *Ewald Böhmer* (Guglielmo), bei Händel *Maria Günzel-Dworski* (Rodelinde), Ewald Böhmer (Bertarich) und *Fritz Kerzmann* (Garibald). Der Gesamtentwurf zu Mozarts Oper stammte von unserem Hallischen Künstler *Paul Thiersch*, der zweifellos eine Probe eines außergewöhnlichen Talentes gegeben hatte, aber hinsichtlich des Stils weit über das durch Mozarts Musik gesteckte Ziel hinausgegangen war und in mehr als einem Punkt in Kostüm und Bühnenbild mehr Verwunderung als Bewunderung hervorrief. *Martin Frey*

HAMBURG: Die Sorgen des Stadttheaters und seiner dreiköpfigen Leitung sind ein wenig gemindert durch die Bewilligung des Umbaues seitens der gesetzgebenden »Bürgerschaft«, die zweieinhalb Millionen für die Erneuerung des Bühnenhauses, eines fast hundert Jahre alten Baues, zugestand. Die staatlichen Zuschüsse werden sich vervielfachen, wenn erst der große Apparat in ein kleines Interimsgebäude (in die tückisch ausgemietete »Volksoper«) umzieht. Wo dann die weiteren Sorgen sich einstellen können, ob das stark geschwundene Vertrauen des besseren Opernpublikums zur Kunstpolitik der derzeitigen Häupter sich etwa multiplizieren werde. Der geminderte Personalstand für erste Plätze hat neuerdings die Gastspielspekulation erheblich vermehrt; außer *Benjamino Gigli*, der in »Tosca« mit den schlanken, hübschen Mitteln eines Salon-Amoroso sich kundgab, haben dort *Frieda Leider*, *Rose Ader*, *Vera Schwarz* treue Anhänglichkeit wahrnehmen können, weit mehr als *Richard Strauß* bei dreitägigem Dirigieren eigener Werke. Verdis »Falstaff« ist dort nach langer Pause — hauptsächlich durch *Egon Pollaks* Fürsorge zugunsten einer Kostbarkeit — neu erstanden. Eine gleich gute Gemeinschaftsleistung war auch unter *Werner Wolff* mit der neustudierten Strauß'schen »Elektra« offenbart, wobei *Anni Münchow* (als hiesige) mit stärkster Begabung in der Elektrarolle, *Emmy Land* als milder Gegenpart, und als Gast die *Arndt-Ober* mit einer erstaunlich fesselnden Klytämnestra-Studie sich bewährten. Eine Mailänder Unternehmung (als »Stagione« angepriesen) hat in der Volksoper gastiert und in vier italienischen Werken (»Barbier« zuoberst) ein tüchtiges Gemeinschaftsspiel gezeigt. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Unsere Oper hat in der letzten Zeit außer der Wiedererweckung einiger unverdient zurückgesetzter Bühnenwerke wie die »Königskinder« von Engelbert Humperdinck und Richard Heubergers »Opernball« in Walter Braunfels' »Don Gil von den grünen Hosen« und dem »Intermezzo« von Richard Strauß zwei aus ihrem wertvollen Gehalte heraus überaus bühnenwirksame Neuheiten herausgestellt. *Rudolf Krasselt* und in der Regie *Hans Winckelmann* haben in beiden Fällen mit Geist und Laune etwas Mustergültiges an Aufführung auf die Bretter gebracht, wobei unser Opernpersonal selbst den höchsten Anforderungen gegenüber nicht versagte. An drei Abenden war die *Mailänder Opern-Stagione* unter ihrem begabten Maestro *Egisto Tango* bei uns und hatte manches Anreizende — besonders im Buffostil — als Gastgeschenk uns anzubieten.

Albert Hartmann

LONDON: Deutsche Oper, Russisches Ballett, Letten-, Kosaken- und a cappella-Chöre, städtisches Orchester aus Capetown, dazu unzählige Konzerte einheimischer und ausländischer Künstler: die »Season« hat angefangen. — Über die Oper kann ich mich kurz fassen, denn die Leistungen eines *Bruno Walter*, einer *Frieda Leider*, *Gertrud Kappel*, *Lotte Lehmann*, eines *Mayr* und eines *Schorr* brauchen dem deutschen Leserkreise gegenüber nur erwähnt zu werden; nur dies: der Erfolg ist diesmal phänomenal und scheint sich noch zu steigern. Das *Russische Ballett* brachte als Novität Poulencs »Les Biches«, hier »The Houseparty« genannt, ein ziemlich unschuldiges Werk, dessen Musik harmlos plätschernd vorüberhuscht und kaum durch einige modern-polyphone Stellen erschreckt; ob die Handlung irgendeinen inneren Zusammenhang hat, entzieht sich meiner Beurteilung: ein Chor hinter der Bühne soll vermutlich einen begleitenden Text dazu singen, da man aber kein Wort davon verstehen kann, bleibt der Sinn sowohl des Gesungenen wie des Getanzten vollkommen dunkel. Schadet wohl auch nicht. *L. Dunton Green*

MÜNCHEN: Zwei Erstaufführungen: »Petruschka« von Igor Strawinskij und »Gianni Schicchi« von Puccini. Das Ballet »Petruschka« behandelt das oft abgewandelte Motiv von den durch Zauberhand beseelten Puppen. Beseelt, nein. Nicht Seele will Strawinskij den Puppen einhauchen, er will nur ihre Glieder in Bewegung setzen. Ihn reizte der Puppenmechanismus, die maschinelle Bewegtheit. Und so ist es durchaus erklärlich, daß der Urstoff seiner Musik der Rhythmus ist, der Rhythmus nicht als metrisches Formelement, sondern als absolutes Ausdrucksmittel. Die vier auf dem Hintergrunde eines tollen Jahrmarkttreibens sich abspielenden Bilder untermalt Strawinskij in schreiend naturalistischer Manier und läßt seinem Hange zum Parodistischen und Grotesken die Zügel schießen. Nackte Primitivität paart sich mit verwegenstem Raffinement. Erkältende Verstandeskunst. Die im choreographischen Teil von *Heinrich Kröller* und im musikalischen von *Karl Böhm* musterhaft geleitete Aufführung fand reservierte Aufnahme. — Nach dem Artisten Strawinskij der Vollblutmusiker Puccini. Seine Musik zu dem Buffo-Einakter »Gianni Schicchi« trägt die bekannten Züge, und doch ist sie gegen früher merklich eine andere geworden. Sie hat sich nach der Seite der Charakteristik und dramatischen Prägnanz vertieft, steht nicht mehr *nur* im Dienste des Theaters, sondern auch des Dramas. Daß Puccini seine Musik vom Theater wissen ließ, sie szenisch profilierte, stellte von je einen ihrer Hauptvorzüge dar. Dadurch aber, daß er sie ausschließlich unter dem Gesichtswinkel des Theatralischen schuf, mußte sie im Äußerlichen, Spielerischen enden. Das ist im »Gianni Schicchi« anders geworden. In ihm runden sich Drama, Theater und Musik zu bewundernswerter Einheit. Die hervorragende musikalische Leitung durch *Karl Böhm* und die liebevolle Kleinarbeit einer echten musikalischen Lustspielregie von *Josef Geis* verhalfen der Neuheit, mit *Berthold Sterneck* als ausgezeichnetem Gianni Schicchi, zu einem durchschlagenden Erfolge. *Willi Krienitz*

PARIS: Die Nähe des Sommers und die Eröffnung der Kunstgewerbe-Ausstellung scheinen die Pariser Opern zu neuer Tätigkeit angeregt zu haben. Die Opéra gibt jetzt Mussorgskijs »Boris Godunoff« mit *Schaljapin*. Die Opéra-Comique hat Schlag auf Schlag »Le Poème du soir«, komische Oper von *Chevaillier* (Text von *Normandin*) und ein einaktiges Ballett von *Multzer* »La Guivre« herausgebracht, das *Emile Ratez*, der Direktor des Konservatoriums in Lille, in Musik setzte. Beide Werke hatten keinerlei Erfolg, und ihnen ist entschieden das Wiederaufleben vom dritten Akt des fast zwei Jahrhunderte alten Balletts »Les Indes galantes« von Rameau und Fuzelier in der Bearbeitung von *Paul Dukas* vorzuziehen, und die uns seit zwei Jahren versprochene neue Übersetzung von »Tristan und Isolde« durch *M. Léna* und *J. Chantavoine* mit dem schwedischen Tenoristen *Ralf* in der Hauptrolle, Fräulein *S. Balguerie*, den Herren *Albers* und *Vieulle* usw. Die Petite Scène hat als erste in Frankreich versucht — und es ist ihr in jeder Hinsicht geglückt —, Monteverdis »Il ritorno d'Ulisse«, einst von Hugo Goldschmidt publiziert, wieder aufleben zu lassen. *Vincent d'Indy*, der das Werk harmonisiert und orchestriert hat, dirigierte selbst. Das Buch in drei Akten und neun Bildern wurde von *Xavier de Courville* übersetzt, dessen Eifer wir die vom Liebhabertheater gegebenen Wiederbelebungen zu danken haben.

Im Théâtre des Mathurins und auf der Bühne des Trianon-Lyrique hat Frau *Beriza* verschiedene Aufführungen veranstaltet, so »Aucassin et Nicolette« nach der alten »chante-

fable« aus dem 13. Jahrhundert in der Musik von Le Flem, die »Sette Canzoni« von Malipiero, »Le Carosse du Saint-Sacrement« nach Mérimé, mit Musik von Lord Berners, Strawinskijs »L'Histoire du Soldat«, »El amor brujo« von Manuel de Falla, Charles Koechlins biblische Pastorale »Jacob chez Laban«, »La Fête de la Bergère« von Lemière, für dessen Musik Migot zeichnet, und die amüsante »Farce du Cuvier« Gabriel Duponts, deren Text von M. Léna stammt.

Das Théâtre municipal de la Gaîté beherbergt diesen Sommer eine italienisch-amerikanische Truppe mit der Hauptdarstellerin *Mary Garden*. Diese überseeische Gesellschaft mit europäischen Teilnehmern scheint uns ein Verdisches Repertoire offenbaren zu wollen: den »Troubadour«, »Rigoletto«, »Falstaff«, daneben Giordanos »Andrée Chenier« und Montemezzis »L'amore dei tre rè«. Man verspricht uns außerdem den »Barbier«, »Lucia«, die »Tosca« und »Cavalleria rusticana«.

Das Theater der Kunstgewerbe-Ausstellung wird eine große Zahl internationaler und provinzialer Veranstaltungen in seine Obhut nehmen. Es wurde am 25. Mai mit zwei vom Trianontheater einstudierten Einaktern eröffnet, die sicher keine lange Existenz haben werden, und zwar »L'aventurier« von *Fouret*, dessen Text *Variot* nach einer Legende von Alsace verfaßte, und »La Danse pendant le festin« von Frau *Guesnier*, Musik von dem bekannten Pianisten *Marius-François Gaillard*. Diese beiden im Stoff wie in der Bearbeitung banalen Werke waren glücklicherweise durch den köstlichen Einfall Migots »Le Paravent de laque aux cinq images« getrennt. Es war ein Genuß, diese einfache und zugleich wertvolle Musik zu hören. *J. G. Prod'homme*

WEIMAR: Die Goethe-Stadt veranstaltete unter der künstlerischen Leitung des Deutschen Nationaltheaters eine Osterwoche: »*Ostern in Weimar*«. Schauspiel und Oper reichten sich die Hände. Vieles geriet, das Ganze ein verheißungsvoller Anfang. Weimar kann nur durch solche Festtage seinem verstaubten Namen wieder Glanz verleihen. Vielleicht erfüllt es mit der Zeit auch eine für ganz Deutschland unerläßliche Kulturmission, die ihm von Rechts wegen zukommt. Alles hängt von der Tatkraft der leitenden Männer ab. Generalmusikdirektor *E. Praetorius* scheint der berufene Reorganisator zu sein. Er gibt stets Letztes; so in einem Festkonzert mit Liszt, Reger, Strauß. *Strauß* wird Ehrenbürger von Weimar. Die Weimarische Intrige, die keinen Großen bei sich duldet, schnitt ihm damals bald die Flügel lahm. Deshalb ehrt man ihn reichlich post festum. Strauß dirigiert »persönlich« den »Rosenkavalier«, gemächlich, überlegsam. Die *Gutheil-Schoder* kann mit dem Raffinement eines distinguierten Spieles die traurigen Reste ihres Organs nicht verdecken. *Elsbeth Bergmann* eine erlesene Marschallin. Praetorius schafft Leben im Opernbetrieb. Beweis: Aida, Meistersinger, mit dem unverwüstlichen *Friedrich Strathmann* als Sachs u. a. Die Opernregie von *Maximilian Moris* ist veraltet. Eine neue Kraft ist vonnöten. *Otto Reuter*

WIEN: Die planlose und allzu ängstliche Novitätenpolitik der *Staatsoper* hat so sehr alle Fühlung mit dem Publikum verloren, daß die erste und einzige vollwertige Premiere der Saison, *Braunfels*' »Don Gil von den grünen Hosen«, einer tödlichen Stimmung allseitiger Apathie und Interesselosigkeit begegnete. Diese feine und phantasievolle Musizieroper wendet sich aber gerade an ein Publikum, das Vertrauen hat und das mitgeht; das also Eigenschaften besitzt, die bei unseren Opernbesuchern systematisch zerstört wurden. Kein Wunder, daß da auch eine liebevoll inszenierte, von der bezaubernden Kunst der *Lotte Lehmann* getragene und nur im orchestralen Teile nicht völlig ausgearbeitete Aufführung sehr vergebliche Liebesmühe bedeutete. Auch hat ein Teil der Kritik dem Publikum nichts weniger als Mut zu diesem Werk gemacht, dessen Gattung in der Theorie so gern empfohlen, gegebenenfalls aber als unsinnlich und untheatralisch ebenso gern wieder abgelehnt wird. — Mit der Wiederkehr der *Jeritza* ist, wie gewöhnlich, auch einiges Leben ins Haus gekommen; ein Leben freilich, bei dem insbesondere die Kulissenaffären lustig gedeihen. Immerhin gab es die Sensationsreprise des im Kriege zurückgestellten »Mädchen aus dem goldenen Westen«. Minnie war schon vor zehn Jahren die stärkste und glänzendste Rolle der Jeritza; sie ist es auch heute noch. Ebenso wie Minnies Partner, der gefühlvolle Bandit, als eine Prachtfigur aus dem Repertoire des Herrn *Piccaver* zu gelten hat. Puccinis Wild-West-Oper feiert also Triumphe, das Publikum stürmt die Kassen, ohne auf den Chor der kritischen Stimmen zu hören, die diesmal wieder allen Grund haben, das Grobsinnliche und Kinodramatische der Affäre zu bemängeln. — Im *Schönbrunner*

Schloßtheater jagt *Rainer Simons* dem ewig lockenden Phantom einer »Kammeroper« nach. Er führte mit sehr unzulänglichen Mitteln, mit wenig Geschmack und noch weniger stilistischer Phantasie den »Xerxes« von Händel auf. Weder die vorgeschobene Händel-Renaissance noch die ernsten musikalischen Bemühungen *Ernst Kunwalds* vermochten das Dilettantische des Unternehmens zu maskieren. Im übrigen scheint Rainer Simons' Jagd nach dem Phantom mehr ein strategisches Scheinmanöver in seinem Kampf um den Leichnam der Volksoper zu sein. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Für das Staatstheater ist's keine ungetrübte Freude, daß wochenlange Auslandsgastreisen seines Generalmusikdirektors die zunehmende Resonanz des Namens *Otto Klemperer* bestätigen: Um so mehr wuchs die Arbeitslast *Arthur Rothers*, dessen unermüdliche, stets hochwertige Leistung mit besonderem Nachdruck gerühmt werden muß. Die von ihm dirigierte Erstaufführung des »Boris Godunoff« war ein großer, wohlverdienter Erfolg. In manchen Einzelheiten griff man, von der Rimskij-Korssakoffschen Bearbeitung abweichend, auf die Urform Mussorgskijs zurück; als sehr wirkungsvoll erwies sich die Umstellung der beiden letzten Szenen, so daß nunmehr die Handlung mit der zartlyrischen Klage des Blödsinnigen (*Ludwig Roffmann*) gleichsam in die unendliche Weite der russischen Landschaft verdämmert. Den Boris sang *Fritz Krenn* tonschön und darstellerisch ausdrucksvoll, anerkennend sind noch hervorzuheben *Fritz Scherer* (Grigorij), *Alexander Nosalewicz* (Pimen), *Carl Köther* (Rangoni), *Franz Biehler* (Warlaam) und *Edith Märker* (Marina). Die Chorensemblesätze hatte *Richard Tanner* sorgfältig vorbereitet, *Carl Hagemann* gab — unterstützt von dem Bühnenbildner *Gerhard T. Buchholz* — einen neuen Beweis seiner besonderen Eignung zur Opernregie. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Die Konzertsaison hat ihr Nachspiel in dem Erscheinen einiger amerikanischer Sänger, die den hohen Stand gesanglicher Kultur in ihrem Ursprungslande bezeugen. Unter ihnen sind die Frauen *Dusolina Giannini* und *Sophie Braslau* von geradezu aufsehenerregender Wirkung. Signorina Giannini, von italienischen Eltern in Amerika geboren, später der Hut der Meisterin Marcella Sembrich anvertraut, verkörpert jene Vereinigung von Natur und Kunst, die kaum einmal in einem Jahrzehnt anzutreffen ist. Die Vorzüglichkeit einer solchen Erscheinung beruht ebensosehr auf körperlichen wie auf seelischen Eigenschaften. Dem Klang dieses Soprans ist der Weg durch den Bau des Gesichts zumal der mittleren Partien geebnet, aber dieser gesegneten Anlage verbinden sich Kunstverstand und Kunstgefühl in so hohem Grade, daß es der Künstlerin möglich ist, was so wenigen Liedersängerinnen gelingt, die Aufmerksamkeit ihrer Zuhörer einen ganzen Abend lang wachzuhalten. Der Glanz dieser Stimme kennt viele Abstufungen, wie der Vortrag über viele Schattierungsmöglichkeiten verfügt. Und doch hat man nie das Gefühl eines Raffinements, das die Natur künstlich belichtet, sondern nur einer Verfeinerung, die in völligem Einklang mit ihr ist.

Sophie Braslau, die Altistin, zeigt zwar nicht eine gleichwertige Verbindung von Natur und Kunst; sie hat auch noch nicht erworben, was man Stil des Vortrages nennt; aber ihre tiefen Alttöne haben etwas so Unerhörtes in ihrer fast männlichen Energie, daß man es als selbstverständlich in Kauf nimmt, wenn die Bändigung der Höhe nicht ganz gelungen ist. Ein Temperament von besonderer Art, eine Intelligenz, die nicht minder selten ist, schwingen in ihrem Vortrag, der aber leicht ausartet und kabaretthaft anmutet.

Neben diesen Sängerinnen sind die Sopranistin *Anna Case* und der Tenor *Richard Crooks* erwähnenswert. *Adolf Weißmann*

AACHEN: Das Ende der Konzertspielzeit verzögert sich in diesem Jahre durch die musikalischen Veranstaltungen bei der Jahrtausendfeier der Rheinlande. Bei der Eröffnungsfeier rief *Peter Raabe*, der unter dem Druck neuzeitlicher Forderungen in letzter Zeit Beethoven etwas zurücktreten lassen mußte, in einer großzügig erfaßten Wiedergabe der 9. Sinfonie uns seine besondere Eignung für Beethoven wieder ins Gedächtnis zurück. Das Soloquartett war mit *Amalie Merz-Tunner*, *Ruth Arndt*, *August Richter* und *Hermann Schey* der Würde des Tages entsprechend besetzt. In zwei Volkskonzerten gab es vorzügliche Aufführungen des »Barbier« von Peter Cornelius. Zur Jahrtausendfeier gehörte wieder die in der Choraufführung

in wesentlichen Teilen beachtenswerte, solistisch dagegen allzu bescheiden besetzte h-moll-Messe von Bach. Der sehr tüchtige *Aachener Lehrer- und Lehrerinnengesangverein* brachte unter *Wilhelm Weinbergs* Leitung in festlicher Darbietung a cappella-Werke von Peter Cornelius und Brahms (Fest- und Gedenksprüche). *W. Kemp*

BOCHUM: *Rudolf Schulz-Dornburg*, der seiner Bochumer Konzertgemeinde um die Ostertage die Wiedergabe der Matthäus-Passion versprochen hatte, sie dann aber wegen des Fehlens einer Orgel zugunsten einer Aufführung des »Requiem« von Mozart absetzte, sagte für letzteres Werk die Reinigung von den unmozartschen Zusatzfesseln Süßmayrs und die Bekanntmachung mit der Keußlerschen Neuausgabe mit Teilen aus der 13., 14., 15. und 17. Messe Mozarts (Agnus Dei, Sanctus, Benedictus, Osanna) zu. Auch das wurde, weil keine Orgel zur Verfügung stand, zu Wasser. So mußte man sich leider doch mit Mozart-Süßmayr begnügen. Mitwirkende Solisten waren *Yella Curjel*, *Frieda Dierolf*, *Franz Hohnau* und *Hans J. Moser*. Die schon im Vorjahre auf dem Konzertplan angesagte *Uraufführung* der *c-moll-Sinfonie* von *Meßner* wurde erst jetzt zur Tat. Das Werk trägt unverkennbar Züge romantischer Schwärmerei und hingebungsdürstender Frömmigkeit. Sein lyrischer Grundcharakter geht auf Bruckners Ausdrucksstil zurück. Überraschendes birgt eigentlich nur das Scherzo: eine heitere Dorfepisode, die aus der mannigfaltigen Beleuchtung des drolligen Themas spricht. Der Schlußsatz, dessen Länge das Beharrungsvermögen des Zuhörers auf eine Geduldsprobe stellt und Striche vertragen kann, spannt das energiebeschwingte Moment zeitweise merklich ein, hält nochmals Rückschau auf alle Gefühlsstimmungen und krönt das polyphone Klingen durch den von Trompeten getragenen cantus firmus »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«. Schulz-Dornburg, der den Wechselge ang der Instrumentengruppen wie die thematische Entwicklung sorgsam durchleuchtet hatte, sicherte der Komposition mit seinem ausgezeichneten spielfreudigen Orchester einen starken Erfolg. Etwas zurück dagegen trat die *deutsche Erstaufführung* der sinfonischen Dichtung »*Adventus*« von *Křička*. Die Satzstruktur liebäugelt zwar auch mit Bruckner, erreicht aber die seelische Tiefe seiner Klangwelt nicht. Mit Busonis etwas krampfhaft ins Programm gesetzter »Indianischer Phantasie« für Klavier und Orchester führte sich *Lydia Hoffmann-Behrend* als Pianistin von großem Format ein. Ausklang des reichlich langen Sinfonieabends bildete die Aufführung des Büttnerschen Fragespiels »Heut und Ewig« für Orchester, Solostimme und Kinderchor. Das instrumental wie vokal liebliche Opus wurde von *Änne Schneider* und *Kinderklassen der städtischen Singschule* (einstudiert von *Konrad Sarrazin*) bei saubersterWortbehandlung und geschmacksicherer Tonbindung mit natürlicher Vortragsfrische geboten. Etliche Wochen voraus ging die *reichsdeutsche Uraufführung* von *Suters* »*Lobgesang des hl. Franziskus von Assisi*«. Der neunteilige, 1924 in Basel unter der Leitung des Komponisten uraufgeführte Hymnus, dessen satztechnisch kühne Mittel zur Hauptsache auf das Motiv des Gregorianischen Chorals zurückgehen und in dessen Ruhepunkte (die a cappella-Sätze) Bach als Vorbild hineinlugt, stellte dem *Musikvereinschor* große Aufgaben. Lobenswerter Fleiß hatte über die Klippen der Partitur ohne Fährnis hinweggebracht. Ein flüssiger Vortrag und wackere Soprane, die gefürchteten Höhen trotzten, bewältigten die rhythmisch freien Deklamationen mit Geschmack, was sonderlich im Wind- und Feuerchor, nicht weniger auch in der von Dämonie beherrschten Stelle »Guai a quelli che morrano nelle peccata mortali« gewichtig in die Wagschale fiel. Der mit vollster Hingabe die weitverzweigten Fäden im Auge behaltende Dirigent durfte an dem vokalen und instrumentalen Ergebnis seiner emsigen Studienarbeit eitel Freude haben. Mitwirkend betätigten sich der Gymnasialknabenchor (*H. Haarmann*), *Maria Philippi*, *Margot Hinnenberg-Lefèbre*, *August Richter* und *E. Gitowski*. Mit der örtlichen Erstaufführung des Liszt-Oratoriums »Christus« hatte man sich an eine Aufgabe herangewagt, deren nicht in allen Teilen gleichwertiges chorisches Gelingen auf die mit dem Doppeldienstverhältnis Schulz-Dornburgs (Bochum-Münster) verbundene Arbeitsüberlastung des Dirigenten zurückgeführt werden muß. Ihr war auch die Streichung wichtiger Sätze (Stabat mater speciosa, Pater noster) zuzuschreiben. Das Erlebnis des Abends brachten in erster Linie das mit wundersamem Vortrag spielende Orchester, der erstmalig eingesetzte Sprechchor, das treffliche *Ammermann-Quartett* (Hamburg) und der Musikvereinschor im letzten Teil. Im allgemeinen hatte man den sonderbaren Eindruck, stärker von Sinfonischem als Orato-

rienmäßigem berührt zu werden. Der von *Kurt Jooß* einstudierte und geleitete Sprechchor fügte gewissermaßen liturgisch als bindendes Moment zwischen die einzelnen Sätze Nachdichtungen aus lateinischem Urtext ein. Die zwingende Ausdeutung stellte den Versuch dar, neue Wege zur seelischen Vertiefung des musikalischen Kunstwerkes aufzuzeigen. Das Ergebnis war ohne Frage positiv. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß im Verlauf der städtischen Sinfoniekonzerte als Neuheiten noch Ludwig Webers »Sinfonischer Satz für großes Orchester«, ein Bekenntnis zur harmonischen Proportion der Linien aus lyrischer Empfindung quellend, nur zu breit angelegt, seine Hirtenmusik für kleines Orchester aus dem »Christgeburtsspiel« und Emil Peeters' dem thematischen Konstruktivismus huldigende »Ciaconna« für großes Orchester zu Worte kamen. Daß Schulz-Dornburg bei all seiner Pionierarbeit für das Moderne auch die Klassiker und Romantiker unter den deutschen Meistern liebevoll pflegte, bedarf keiner weiteren Erörterung. Für die Kammermusik warben das *Treichler-Quartett* mit *Arno Schütze*, das *Hofmann-* und *Loos-Streichquartett* und die *Bläservereinigung des städtischen Orchesters*. Überragende Solistenpersönlichkeiten stellten *Eduard Erdmann* und *Joseph Szigeti* dar. *Max Voigt*

DORTMUND: In unseren *Sinfoniekonzerten* brachte *Wilhelm Sieben* noch manch neues Werk zu Gehör, das gut gearbeitet und gern gehört wurde, in seiner Bedeutung aber der eingehenderen Besprechung entraten kann, und ging dann zu einem lebhaft besuchten Beethoven-Zyklus mit sämtlichen Sinfonien über. Neben seiner intensiven Dirigentenleistung hatten *Kulenkampff* und *Edwin Fischer* als Solisten den schönsten Erfolg. Der Musikverein brachte unter Siebens Leitung die Matthäus-Passion (Solisten: *Karl Erb* und *Albert Fischer* bemerkenswert) eindringlich zum Erklingen. — Außerdem hörte man noch *Heinrich Schlusnus*, *Alma Moodie*, *Kurt Haeser*, *Hedwig Wiemer-Pähler*, *Alfred Hoehn*, *Paul Grümmer* und *Paula Stebel*, sowie das *Wendling-Quartett* in vortrefflichen Leistungen. *Carl Holtschneiders »Madrigalchor«* brachte sein Berliner Programm erfolgreich zur Geltung. *Theo Schäfer*

ERFURT: Der Erfurter Konzertwinter 1924/25 zeigte ein noch weniger einheitliches Bild als die Theateraufführungen in der gleichen Zeit. Jeder arbeitete egozentrisch und so brachte man wohl mitunter Gutes, ließ aber die große Linie vermissen. — Der Musikverein unter *Richard Wetz* gedachte als erster Peter Cornelius' durch Aufführung der Ouvertüre zu der Oper »Der Cid«. *Georg Kulenkampff* spielte, von Wetz begleitet, Hermann Goetz' Violinkonzert, Boccherinis C-dur-Sinfonie op. 16e brachte Wetz als interessante Ausgrabung. Das Werk ist von Mozart ungemein beeinflußt. Stellenweise glaubt man, in orchestraler Übertragung Koloraturphrasen der Königin der Nacht zu hören, und im Menuetto taucht auch Leporellos »Keine Ruh, bei Tag und Nacht« auf. An anderen Abenden vermittelte Wetz die Bekanntschaft mit der gedankenbeschwerten Tondichtung Karl Hasses, »Präludium, Passacaglia und Fuge«, und mit Felix Woyrsch' Oratorium »Da Jesus auf Erden ging«, das anfangs in kleine, teils lied-, teils choralartige Sätzchen zerflattert, im weiteren Verlauf aber an Eigenwert gewinnt und prächtige Chorarbeit zeigt. — Der *Sollersche Musikverein*, unter Leitung *Max Kopffs*, feierte Richard Strauß leider durch eines seiner schwächsten Orchesterwerke »Aus Italien«, Beethovens Siebente erklang in rhythmischer Straffheit, *Josef Pembaur* spielte, von Kopff begleitet, Liszt, *Alma Moodie* das Brahmssche Violinkonzert, während der Frankfurter Pianist *Alfred Hoehn* im Musikverein begeistert gefeiert wurde. Als Oratorium spendete der Sollersche Verein Händels »Samson«. — Im Stadttheater bewies Kapellmeister *Franz Jung* bei Wiedergabe von Bruckners Jugend-Ouvertüre in g-moll und dessen Wagner-Sinfonie, mehr noch durch eine famose Aufführung von Beethovens Neunter (mit dem *Erfurter Volkschor*) sein hervorragendes Talent. — Anläßlich der Siegfried Wagner-Tage dirigierte dieser mehrere eigene Werke, von denen mir die rein konzertanten einen schwächlichen Eindruck hinterließen. — *Julius Klengels* Doppelkonzert für Violine und Violoncell, von ihm selbst und *Davisson* gespielt, stand an einem Gastabend des *Gewandhaus-Orchesters* merkwürdigerweise zwischen Bruckners Neunter und der dritten Leonoren-Ouvertüre. Daß *Furtwängler* stürmisch gefeiert wurde, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. — Die *Erfurter Bach-Gemeinde* (Leitung: *Walter Hansmann*) brachte das Weihnachts- und das Osteroratorium, die gleichfalls unter Hansmanns künstlerischer Leitung stehende Volkshochschule eine interessante Neubearbeitung von Bachs D-dur-Konzert für Klavier und

Orchester von Willy Eickemeyer und, zur Feier des 25jährigen Künstlerjubiläums Hansmanns, ein Kammermusikkonzert, bei dem der Jubilar mit *Wilhelm Rinkens* und *August Link* ausschließlich Werke von Rinkens spielte. Unter diesen ragen die neue Bratschensonate und eine Suite für Violoncell in alten Tonarten hervor. Das 50. Konzertprogramm der *Volkshochschule* wurde durch Aufführung von Mozarts und Bruckners Streichquintetten (das *Schachtebeck-Quartett* mit *Hansmann*) würdig gefeiert. — Einen der stärksten Konzerteindrücke hinterließ das Auftreten des herrlich disziplinierten und mit schönen Stimmen gesegneten *Kasseler a cappella-Chores* unter der famosen Leitung von *Robert Laugs*. Reines Kunstgefühl atmet Richard *Wetz'* neues Vokalwerk »Abkehr von der Welt« (nach schönen Worten Hartmanns von der Aue). Das Konzert war vom *Engelbrechtschen Madrigalchor* ausschließlich Vokalwerken Richard Wetz' gewidmet — eine stille, doch eindrucksvolle Feier des fünfzigsten Geburtstages des Tondichters. — Das dritte chorische Ereignis war pädagogischer Natur: geführt von *Frank Bennedik*, der einen sehr instruktiven Vortrag über die Eitzsche Tonwortmethode hielt, und geleitet von Lehrer *Strube* kamen aus dem Dorfe Harsleben etwa zwanzig Schulmädchen zu uns und sangen nebst ungezählten, zum Teil modulatorisch sehr schwierigen Übungen und Gesängen mehrstimmige Musikdiktate, die irgendein Zuhörer auf die Tafel schrieb, auf Tonworte so tadelfrei vom Blatte, daß sie gar manchen Zweifler (so auch mich selbst) zum überzeugten Anhänger der Eitzschen Tonwortmethode wandelten. — Aus der Schar der kammermusikalischen Darbietungen sind die Konzerte der heimischen Künstler *August Link* und *Franz Jung* rühmend hervorzuheben. Max Reger wurde vom *Leipziger Trio*, dem Pianisten *Anatol v. Roessel* und Konzertmeister *Otto Klinge*, gepflegt, Bach und Beethoven von Roessel mit *Gustav Havemann*. Das *Thüringer Trio* der Herren *Wilhelm Rinkens*, *Alfons Kastl* und *Alfred Steimann* brachte Egon Kornauths Trio op. 27, das sich von Wagner- und Straußschen Klängen nicht frei hält, Paul Graeners op. 61 mit schönem Adagiosatz und Wilhelm Rinkens op. 21 mit dem poetischen zweiten Satz »Aus einer fernen Welt«. Die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert spiegelten Werke von Joh. Ph. Krieger, die (neben Stücken von Bononcini und Telemann) der Verein für Kunst und Kunstgewerbe (leider ungenügend vorbereitet) aufführte, die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert Lauten- und Gitarrekompositionen von M. Carcani, N. Coste, F. Sor, M. Giuliani, J. K. Mertz und L. Legnani, die der strebsame heimische Lautenvirtuose *Heino Klein* spielte. An Sologesangskonzerten aber besteht ein fühlbarer Mangel. Einzig ein erfolgreicher Richard Wetz-Abend der Erfurter Künstler *Olga Emde-Gensel* und *Bruno Laaß* ist hier zu erwähnen. *Robert Hernried*

FLENSBURG: Das *Bach-Fest am 2. und 3. Mai* muß als besonderes Ereignis gewertet werden, war es doch eine wirkungsvolle Kundgebung für den Kulturwillen der deutschen Nordmark. Im *Kirchenkonzert* kamen zu Gehör: Phantasie und Fuge g-moll (*Richard Liesche*), die Motette: »Jesu, meine Freude«, die als tüchtige Chorleistung anerkannt werden muß und das »Magnificat«. Letzteres wurde ausgeführt von den vereinigten Flensburger und Rendsburger Chören unter Leitung von *Olof Nissen*, der durch straffe Zusammenfassung von Chor und Orchester eine Leistung erzielte, die nachhaltige Eindrücke hinterließ. Leider kämpften die Solisten zum Teil mit Indisposition. Der *Festgottesdienst* enthielt als größere Darbietungen Heinr. Schützens Psalm 98 »Singet dem Herrn« und Bachs Kantate »Weinen, Klagen«. — Zum *Kammermusikkonzert* im Stadttheater waren die Künstler in historischen Kostümen erschienen. *Julia Menz* spielte mit bewährter Meisterschaft ihr Cembalo und brachte neben den Cembalopartien zweier Trios das »Italienische Konzert«, die Phantasie c-moll, Capriccios »Abreise ...« und Präludium und Fuge b-moll zu Gehör. Sie erntete stürmischen Beifall. Auch die Mitglieder des *Rosenthal-Quartetts* halfen durch vorzügliche Leistungen in der Kaffeekantate eine wahrhaft sonnige Stimmung zaubern. Die *h-moll-Messe*, dargeboten von den Flensburger Chören und dem ergänzten städtischen Orchester unter Leitung von R. Liesche muß als Gesamtleistung hoch bewertet werden, da hier für Aufführungen solch großen Stils keine Tradition besteht. Die Chorleistungen waren noch etwas ungleichmäßig, auch die Temponahme des Dirigenten anfechtbar, trotzdem können Chor und Dirigent auf die Leistung stolz sein. Wesentlichen Anteil an dem schönen Gelingen hatte das Rosenthal-Quartett.

H. Miesner

GRAZ: Der Konzertsaal brachte eine bemerkenswerte *Uraufführung*, ein groß angelegtes Chorwerk von *Sepp Rosegger* »Es ist ein Reis entsprungen«. Ein Zyklus hübscher, tief empfundener Dichtungen, die einen innigen Marien-Kultus darstellen, wurde von *Margarete Weinhandl* verfaßt. Es handelt sich um fünfundzwanzig Stücke, die Sepp Rosegger teils zu Chören und Ensembles, teils zu Soli verwendet und mit einer ungemein melodiösen, sich dem Gehalt der Lieder anpassenden und äußerst wirkungsvollen Musik umhüllt hat. Die *Akademische Sängerschaft »Gothia«* unter *Otto Krischke*, die das Werk aus der Taufe hob, hatte einen Ehrentag. Solisten, Chor und Orchester standen ganz auf der Höhe. — Ein Gastkonzert des *Leipziger Männergesangvereins* brachte ebenso glänzende Chorgesangsleistungen wie ein bald darauf folgender Abend des *Neebschen Männerchors* aus Frankfurt a. M. Beide Chorvereinigungen wurden stürmisch gefeiert. — *Else Schauenstein-Burger* und *Anatol Vitinghoff-Scheel* gaben ein »Konzert auf zwei Klavieren«, das insbesondere mit Rachmaninoffs »zweiter Suite« durch hervorragendes Zusammenspiel einen künstlerischen Höhepunkt erreichte. — *Willy Burmester* kam nach langjähriger Abwesenheit (als einziger internationaler Virtuose von Ruf, der Graz treu geblieben ist) wieder einmal hierher und feierte wohlverdiente Triumphe. — Das junge *Michl-Quartett*, das in dankenswerter Weise Neuheiten bringt, führte Ottorino Respighi mit einem D-dur-Quartett ein, dem Melodienreichtum und eine klare elegante Harmonik nachgerühmt werden darf. Entsprechend verstärkt brachten die Herren auch noch das Es-dur-Sextett von Beethoven op. 20, das stark und befeuernd wie eine Neuheit wirkte. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Ein musikalisches Ereignis war das 7. Sonderkonzert der Philharmonie mit dem *Philharmonischen Orchester aus Berlin*, das unter *Georg Göhlers* Leitung als Hauptwerke Beethovens Fünfte und Schuberts »Unvollendete« bot, ohne daß jedoch bei dieser Gelegenheit höchste Gipfel erklommen wurden. Aber der Orchesterklang nahm das Ohr gefangen. Ein russisches Programm mit *Jan Dahmen* als Solisten (Tschaikowskijs Violinkonzert) brachte *Issai Dobrowen* zur Ausführung, während Göhler einen Brahms-Abend (e-moll-Sinfonie und B-dur-Klavierkonzert mit *Elly Ney*) und einen gemischten Abend mit Werken von Smetana, Dvořak (Violinkonzert: *G. Kulenkampff*) und Brahms (c-moll-Sinfonie) dirigierte. *Rahlwes* versetzte durch eine außerordentlich stilvolle und künstlerisch hochstehende Aufführung der Matthäus-Passion die Zuhörer in andächtiges Staunen. Jan Dahmen und Dobrowen spielten Beethovens Violinsonaten, *Johannes Hobohm* zeigte sich in einem Klavierabend neuerdings als hervorragender Pianist, und im Konzert des *Lehrer-Gesangvereins* unter Rahlwes gab *Hans Gaartz* seine Karte als Pianist ab. *Ursula Richter* berechtigt als Altistin zu großen Hoffnungen. *Martin Frey*

HAMBURG: In unseren Sälen haben einige Nachzügler, voran *Anna Case* (die Amerikanerin) mit wohltätiger Wohlhabenheit, idealistischem Grundton und künstlerischer Modulation, *Ada Sari* mit galanten Verführungskünsten der Virtuosin, mit klanglich wertvoll Substantiellem und mit weicher Grazie im einfachen Lied angespanntes Interesse geweckt. *Hermann Abendroth*, der in das treibende Räderwerk eines gesund gewachsenen Beethoven-Baues nie mit theoretisierender Gedankenarbeit eingreift, hat gleichzeitig auch das Eigenpersönliche der *Vera Schapira*, ihr prunkhaft Technisches aus klavieristischer Instrumentalität trefflich »begleitet«. Zwei Einheimische haben eigene Werke hier als *Uraufführung* geboten. *Siegfried Scheffler* dirigierte (neben Liszts »Festklängen«, deren Individuelles er nicht zu entdecken vermochte) eine »Mazedonische Suite«, drei Sätze in a-moll — Musik von magerer Substanz, wie in der Neuheit, die sich als »Rokoko-Novelle« (!) einstündig, siebensätzig und inhaltlich dürftig kund tat, aber das gering Substantielle mit der aufschwemmenden Orchesterflasche zu nähren wußte — in einer schwächlichen, den Vorrat bewährter Rezepte ungeniert ausnützenden Manier, die mehr Schwach-Schöpferisches als vorlaute Jugend offenbart — ohne innere Idee, im wesentlichen deskriptiv auf Nebenwegen, wobei neuere Strauß-Tendenz und selbstgefällige Redseligkeit die Richtung wiesen. *Max Krohn* (aus Blankenese) ließ sein »Mysterium«, — »Erlösung« benannt — stofflich den Weg der Apokalypse beschreitend, das Bildhafte sparsam spendend — erstmals vom *Michaelischor* (unter *Alfred Sittard*) hören und erzwang — trotz Ungleichheit des Duktus (der alte Vorbilder — Händel! —, Neuzeitharmonik und

Impressionismus verwertet) — den regsten Anteil mit phantasievollem Eifer, mit dem Feuer des Enthusiasten, der auf Schönheit, Sangbarkeit und vornehme Haltung mit positiven Werten sich stützt. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Verhältnismäßig früh ist in dieser Saison das Konzertleben bei uns abgeflaut. Ein Konzert der *Berliner Philharmoniker* unter *Wilhelm Furtwängler*, sowie einige wenige Klavier- und Gesangsabende *(Elly Ney, Edwin Fischer, Franz Goldenberg, Bronja Londner)* und ein Konzert des *Havemann-Quartetts* abgerechnet, hat in den letzten Monaten unser Musikleben von außen her keine Förderung erfahren. Aufführungen unserer großen Chorverbände brachten zur österlichen Zeit wohlgelungene Darbietungen der Matthäus-Passion *(Hannov. Musikakademie* unter *Josef Frischen)*, Johannis-Passion *(Mozart-Gemeinde* unter *Walter Höhn)*, einer Sinfonie-Ode von Hans Stieber und eines Bruchstücks aus dessen neuer Opernlegende »Heiligland« *(Hannov. Konzertchor* unter *Hans Stieber)*. Zu ganz besonderen Kunstereignissen entwickelten sich die beiden letzten *Abonnementskonzerte der Opernkapelle*, wo unter *Rudolf Krasselts* belebender Führung neben den lokalen Neuheiten: Karl Bleyles dankbar aufgenommener »Ouvertüre zu Reineke Fuchs« und »Flagellantenzug« und Kaminskis musikgesättigtem Concerto grosso, Beethovens »Neunte« eine monumentale Aufführung erlebte. *Albert Hartmann*

KASSEL: Bei aller krisenhaften Planlosigkeit der Kammermusik, Chöre, Virtuosen und Orchesterdarbietungen, von Musikersperre und Novitätenscheu der Einheimischen, errang sich das Konzertleben doch gegenüber der Oper einige künstlerische Höhepunkte: *Robert Laugs* setzte Pfitzners ergreifenden Eichendorffschen Kantatenhymnus »Von deutscher Seele« auch bei unzureichender instrumentaler Besetzung mit *Konzertchor* und *Lehrergesangverein* glanzvoll durch. Er ließ Mussorgskijs faustischen Blocksbergspuk der »Nacht auf dem kahlen Berge« schattenhaft vorübergeistern, Delius' empfindsam-elegische Chorphantasie »Im Meertreiben« in seinem tönenden subtropischen Farbenspiegel aufleuchten, Strawinskijs knalligen »Feuerwerk«-Raketenbluff herunterprasseln und Respighis raffinierte Klangsuggestion der »Römischen Brunnen« ihre betörenden Naturreflexe ausstrahlen. *Hermann Hans Wetzler* verblüffte uns in eigener Person mit den klangkoloristischen theatralischen Wundern seiner pompösen »Visionen«, während *Ewald Strässers* melodiefrohe Rheinländernatur uns mit den hübschen Dekorationen seiner neuesten 6. Sinfonie, einem buntscheckigen suitenartigen Gemälde aus Liebes-, Prozessions- und Maskeradenstimmungen liebenswürdig umgaukelte. Das *Amar-Quartett* brachte die geliebte Schönberg- und Hindemith-Atonalität, das *Gewandhaus-Quartett* Dvořak und einen späten Reger, unser *Kasseler Streichquartett* Debussy und Smetana. *Hindemith* selbst interessierte für eine eigene und eine nicht minder problematische Bratschensonate von dem Schweizer *Arthur Honegger*. Dazu Jubiläumsgaben aller Art für Bruckner, Cornelius, Strauß, Wetz, Emil Mattiesen und die üblichen Meister-, Elite- oder sonstwie neu frisierten Solistenkonzerte, Chorleistungen und Kirchenandachten als ewig gleichbleibender Wettlauf mit dem Schatten der Publikumsgunst, in den sich auch zwei hoffnungsvolle einheimische Tonsetzer mischten: der junge Autodidakt *Hans Oskar Hiege* mit einer geschickt regerisch nachempfundenen und Frau Reger gewidmeten Klarinettensonate h-moll und *Hermann Gischler* mit aparten Klaviersächelchen und Liedern. *Gustav Struck*

KÖLN: Das *Kölner Konservatorium*, das bisher als Privatanstalt geführt wurde, aber vor der Umwandlung in eine »Hochschule für Musik in Köln« steht, konnte sein 75jähriges Bestehen feiern. In drei Festkonzerten kündeten die hervorragendsten »Schüler«, darunter *Ewald Straeßer*, *Volkmar Andreae*, *Ludwig Wüllner*, *Adolf Busch*, *Max Strub* und *Elly Ney* den Ruhm des Konservatoriums. Die Kölner Universität ernannte den langjährigen Vorsitzenden, Dr. *Viktor Schnitzler*, wegen seiner Verdienste um die rheinische musikalische Kultur zum Ehrendoktor. Drei Festkonzerte zur Jahrtausendfeier des Rheinlands gehen dem Niederrheinischen Musikfest vorauf. *Abendroth* brachte im ersten Schumanns Manfred (mit *Wüllner*), *Furtwängler* mit den *Berliner Philharmonikern* Brahms und Beethoven, und *Bruno Walter* wird mit den Wiener Philharmonikern musizieren. Auch das Opernhaus veranstaltete unter *Eugen Szenkars* Leitung eine Festaufführung des Wagnerschen Rings mit Berliner und Münchener Gästen. *Walter Jacobs*

LENINGRAD (Petersburg): Unsere philharmonischen Konzerte stehen unter dem Zeichen der Gastdirigenten. Da der Hauptdirigent *Berdjajeff* den auf ihn gestellten Erwartungen nicht entsprochen und ziemlich allgemeine Enttäuschung hervorgerufen hat, sah sich die Direktion veranlaßt, andere Dirigenten zu Worte kommen zu lassen, und so haben wir denn eine Reihe einheimischer und zwei ausländische Gäste hören können. Von den einheimischen erweckte Interesse *Malko*, der frühere Dirigent des Marientheaters (jetzt Große Staatsoper). Er bot uns unter anderem eine sehr gute Oberon-Ouvertüre. Die beiden gegenwärtigen Dirigenten an Staatsoper und Ballett *Dranischnikoff* und *Hauck*, beide noch jung, zeigten guten Willen und mitunter auch Können. Ersterer versagte aber als Begleiter mit *Petri* als Solisten, während der zweite *Schnabel* sehr gut folgte und das Schumann-Konzert aufmerksam und fein begleitete. Er brachte uns auch die Straußsche Suite »Bürger als Edelmann«, für uns eine Novität. *Gretschaninoff* dirigierte eine neue Sinfonie von ihm selbst, konnte sie aber nicht genügend zur Geltung bringen, da der Dirigent stark hinter dem Komponisten zurückblieb. Das ganze Interesse konzentrierte sich aber auf *Abendroth* und *Klemperer*. Ersterer war uns noch unbekannt, letzteren kannten wir schon von vorigem Jahre her. Beide — Meister des Taktstockes — von ganz verschiedenem Charakter: Abendroth mit ruhigen Bewegungen, aber deutlicher Kundgabe seines Wollens dem Orchester gegenüber, Klemperer voller Leidenschaft und heftigen Bewegungen, die sich bis auf die Füße erstrecken, mit denen dazwischen auch Takt geschlagen wird.

An Chorwerken sind in letzter Zeit aufgeführt worden: von der Staatskapelle unter *Klimoff:* »Prometheus« von Hofmann und die Matthäus-Passion. Das erstere Werk, von der Staatskapelle wie gewöhnlich vollendet wiedergegeben, verdient nicht die Mühe, die auf sein Studium verwendet worden ist, da es ein ganz und gar verwässerter Wagner ist. Die deutsche Musikgesellschaft gab die »Jahreszeiten« in der Philharmonie mit dem philharmonischen Orchester unter *Bertoldy*. Solisten waren Fräulein *Loboikowa*, die Herren *Belschakoff* und *Bosse* von der Staatsoper. Brahms' Requiem folgte in der St. Petrikirche mit dem Orchester der Staatsoper. In beiden Konzerten war der Erfolg ein starker. Seit Februar hat die Gesellschaft ihr neues Lokal bezogen, wo nun regelmäßig zweimal im Monat Kammermusikabende und Choraufführungen stattfinden. Zur Eröffnung brachte der Chor Kahns »Mahomets Gesang«.

In der Philharmonie kam Berlioz' »Fausts Verdammnis« zur Aufführung unter *Berdjajeff*. Der Chor der Staatsoper leistete Vorzügliches, unter den Solisten tat sich *Belschakoff* als Faust hervor, während *Bolotin* als Mephisto rhythmisch nicht auf der Höhe war. An Solokonzerten hatten wir hier mehrere von ausländischen Gästen: *Petri*, *Schnabel*, *Zadora*, ein jeder von ihnen mit ganz individueller Färbung. Petri der Klangkünstler, Schnabel der Romantiker und Zadora, der Spätling, der mit seiner Kunst mehr in den Salon des vorigen Jahrhunderts gehört. *Szigeti* und *Marteau* zeigten uns die verschiedenen Auffassungen der jungen und der älteren Geigenschulen. *Feuermann* gab glänzende Technik auf dem Cello mit großem Ton, doch fürs erste noch ohne innere Erlebnisse. Der Sonatenabend von ihm und Zadora (Grieg, Beethoven) war etwas leichtsinnig, da das Zusammenspiel viel zu wünschen übrigließ. Der junge Cellist *Skalberg* zeigte ein sehr ernstes Streben und hohes Können in seinem Konzert in der Deutschen Musikgesellschaft, von *Meerwolf* am Klavier vollendet begleitet. Das *Glasunoff-Quartett (Lukaschewskij*, *Petschnikoff*, *Ryffkin*, *Mogilewskij)* gab eine Reihe moderner Abende, die aber trotz der vollkommenen Leistungen wenig Erfolg hatten. Man ist eben noch nicht bis zu den modernsten vorgeschritten.

An Orgelkonzerten gab es eines wieder in der Petrikirche mit Werken von Bach, ausgeführt von *Pr. Bertoldy* (Orgel), *Skalberg* (Cello), *Sawetnowskij* (Geige), dessen Tochter (Geige) und Fräulein *Loboikowa* (Sopran).

R. Bertoldy

MÜNCHEN: Die *Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer* hat sich um das hiesige Musikleben ein unbestreitbares Verdienst erworben dadurch, daß sie berühmte auswärtige Orchester für Münchener Gastspiele verpflichtete. Nach dem *Dresdener Staatsorchester* und dem *Gewandhausorchester* kamen jetzt die *Berliner Philharmoniker* und das *Augusteo* aus Rom. Die Berliner zeigten sich unter *Furtwängler* in ihren bekannten Vorzügen: straffe Orchesterdisziplin und höchste Vortragskultur. Das Augusteo, eine an allen Pulten glänzend besetzte Körperschaft, überraschte durch sinnlich üppige Klangpracht und ein Zusammenspiel von seltener Ausgeglichenheit. Der temperament-

volle, hochbegabte Dirigent *Bernardino Molinari* vermittelte als Neuheit Respighis »I pini di Roma«, Programm-Musik, deren Hauptvorzug in der virtuosen Orchestertechnik liegt. Unser Staatsorchester erbrachte in einem Strauß-Konzert unter dem Komponisten den erfreulichen Beweis, daß es neben den auswärtigen Gästen voll bestehen kann. Das will viel, sehr viel heißen im Hinblick auf die aufreibende Werkeltagsarbeit des täglichen Opernmusizierens mit seinen gröberen konzertstilfeindlichen Akzenten. *Richard Strauß* dirigierte diesmal seine Werke in einer abgeklärten Reife, aus der Fülle eines Menschentums, wie wir es in dieser beglückenden Reinheit selbst bei ihm noch nicht erlebt haben.

Willy Krienitz

WEIMAR: Die Sinfoniekonzerte des Theaters stehen im Vordergrund. Hier wirkt sich *Praetorius* am unmittelbarsten aus. *Ernst Hans Schmidts* »Sinfonia concertante« ist eine bemerkenswerte Kraftkundgebung eines selbständigen 24jährigen. Der *Reichsverband Deutscher Orchester*, dessen erster Vorsitzender *Leo Bechler* in der Weimarer Staatskapelle als geschätzter Oboer tätig ist, hielt seine Vertreterversammlung anfangs Mai in Weimar ab. Ein prachtvolles Sinfoniekonzert ehrte mit H. Goetz, Brahms und Liszt diese Tagung. Von den Solistenkonzerten seien der Abend von *Agnes Leydhecker* und *Otto Frichhoeffer*, die Klavierabende von *Konrad Ansorge* und der aufwärtsstrebenden *Gertrud Lehmann* genannt.

Otto Reuter

WIEN: Zwei junge Österreicher, *R. E. Burgsun* und *E. Tlascal*, dieser mit musikalischem, jener mit dichterischem Ehrgeiz ausgestattet, wurden vom Krieg an die chinesische Grenze verschlagen, wo sie, die Langeweile zu vertreiben, künstlerische Eindrücke sammelten. Es entstand »Sang-Po«, eine chinesische »Konzertoper«, die nunmehr, ihrem Titel gemäß und weil die Operndirektoren abgewinkt hatten, in dem mit »Schachtelszenerie« versehenen Konzerthaussaale zur Aufführung gelangte. Der Text: eine normale Ehebruchsaffäre, aber mit einem Ausklang in die Sphäre der Orpheussage. Die Musik: exotische Umgangssprache eines versierten Kenners, der namentlich in den Partituren Puccinis Bescheid weiß. China ist ja so nahe bei Japan und das musikalische Milieu der ungetreuen Lu ist von dem der allzu getreuen Madame Butterfly gewiß nicht weiter entfernt. Wir hören die west-östliche Musikphraseologie mit ihren Quartenfolgen und Ganztonwendungen, mit ihrem Gemisch aus Sentimentalität und Grausamkeit; Kirschblütenpoesie, Unglücksmotive und die drohende Stimme des Gong. Den Bemühungen der Autoren ist die Konzertaufführung nichts schuldig geblieben. Und wenn uns das Werk mit dem ostasiatischen Kolorit wohl auch einiges von der Langweile des Daseins in der Kriegsgefangenschaft übermittelte, so wurde doch auch der Beweis erbracht, daß die Gefangenen ihre Zeit sich angeregt zu verkürzen wußten.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Auch für das Musikleben brachte der Mai die kursaisongemäße Hochflut: einiges davon, wie die Gastdirektionen *Henri Rabaud* (Paris) und *Henry Wood* (London) im Kurhaus, verebbte ziemlich spurlos. Was sie von ihren heimischen Komponisten boten, war weder in Programmwahl noch Ausdeutung besonders repräsentativ, immerhin wußte Rabaud, dessen larmoyanten »Nächtlichen Zug« man gerne vermißt hätte, mit Saint-Saëns c-moll-Sinfonie zu fesseln. An dem englischen Abend trat der Abstand einiger zeitgenössischen Schaffensproben (u. a. Ethel M. Smyth: »Auf den Klippen von Kornwall«, Gustav Holst: »Planeten«) gegenüber Henry Purcells im Laufe von fast drei Jahrhunderten unverblaßten Suite für Orchester und Orgel auffallend in Erscheinung. Einheitlich und geschlossen war der Eindruck des Konzertes der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler*, in Händels Concerto grosso D-dur, Strauß' Don Juan und Brahms' Vierter erregten namentlich Glanz und Fülle der Streichinstrumente ungeteilte Bewunderung. — Nach längerer, durch Gastreisen bedingter Pause dirigierte *Otto Klemperer* ein Sinfoniekonzert der Staatstheaterkapelle: Beethovens Vierte und Neunte erklangen in vollendet inspirierter, wenn auch von eigenwilligen Rubatis nicht ganz freier Wiedergabe. Die üblichen zwölf Kurhaus-Zykluskonzerte beschloß mit Mahlers Achter *Karl Schuricht*. In eifervoller Liebe auch dem Kleinsten dienend, hatte er die Sinfonie mit kaum zu überbietender Sorgfalt vorbereitet: wie er die geistige Struktur des Werkes groß und klar umriß, Solisten, Chor und Orchester zu bezwingender lebenssprühender Einheit zusammenfaßte, bestätigte wiederum, daß er unter denen, die das Erbe Gustav Mahlers verwalten, einer der Berufensten ist.

Emil Höchster

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

BRÜNN: »*Ekkehard*«, Musikdrama von *Josef Wizina*, gelangte am Deutschen Theater in Brünn zur Erstaufführung.

ESSEN: Von *Cyril Scott* brachte das Stadttheater mit gutem Gelingen eine kurze Oper »*Der Alchimist*« heraus.

HALLE: Eine neue Oper von *Karl Stiebitz*, »Dona nobis pacem« betitelt, gelangt am Stadttheater zur *Uraufführung*.

LENINGRAD: Im ehemaligen Michael-Theater fand die Aufführung einer Oper statt, in der zum ersten Male Episoden aus der russischen bolschewistischen Revolution als Grundlage des Textes verwendet worden sind. Die Oper hat den Namen »*Für das rote Petrograd*«. Der Text ist von *Lebedew*, die Musik von *Gadkowski*. Die Handlung dieser Oper spielt im Jahre 1919, als der General Judenitsch mit seiner Armee zur Bekämpfung der Bolschewisten gegen Petersburg vorrückte.

MÜNCHEN: *Chr. W. Glucks* heitere Oper »*Die Belagerung von Kythera*« (Cythère assiégée) ist von Dr. *Ludwig K. Meyer* (München) nach dem französischen Text des Ch. S. Favart und der Pariser Partitur von 1775 zum ersten Male für die deutsche Bühne bearbeitet worden. (Das Werk erscheint bei der Allgemeinen Verlagsanstalt in München.)

OSNABRÜCK: »*Don Guevara*«, Oper von *Franz Höfer*, Text von *Rudolf Lothar*, kommt am Stadttheater zur ersten Aufführung.

WIEN: *Erich Wolfgang Korngold* arbeitet zur Zeit an einer neuen Oper »*Das Wunder der Heliane*«. Das Textbuch hat *Hans Müller* nach einem Vorwurf von *H. Kaltnecker* verfaßt.

Egon Wellesz arbeitet gegenwärtig an einem neuen Werk, das ein Mittelding zwischen Oper und Ballett darstellt. Das Werk wird den Titel »*Die Opferung des Gefangenen*« tragen. Der Text, dem eine indianische Legende zugrunde liegt, ist von *Eduard Stucker*.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: »*Die heilige Ente*«, komische Oper von *Hans Gál*, ist für die nächste Spielzeit vom *Deutschen Opernhaus* angenommen.

GÖTTINGEN: Die *Händel-Festspiele* werden in diesem Jahre *nicht* stattfinden. Dieser Entschluß der Festspielgemeinde hängt zusammen mit der Berufung des Prof. Hagen an die Universität Wisconsin.

TURIN: In der Hauptstadt Piemonts ist eine *Gesellschaft der Freunde Turins* gegründet worden. Sie will dem örtlichen Musikleben, das immer sehr beachtenswert war, neue Antriebe geben und beabsichtigt, das »Teatro Scribe«, das einen Zuschauersaal von mittleren Größenverhältnissen hat, »nach dem Muster des Münchener Prinzregententheaters« umzubauen. Opernspielplan: Mozart, Rossini, Cimarosa, Paesiello, dazu Straußische und andere moderne Werke mit kleiner instrumentaler Besetzung. Im weiteren: häufige sinfonische Konzerte, auch einige Choraufführungen. Als musikalischer Leiter wurde *Vittorio Gui* gewonnen.

KONZERTE

AACHEN: Ein soeben vollendetes Werk für großes Orchester, op. 14, »*Vorspiel zu einer Tragödie*« von *Paul Kletzki* ist von *Peter Raabe* zur *Uraufführung* angenommen worden. (Das Werk erscheint bei N. Simrock, Berlin.)

ANNABERG: Hier fand am 8. März eine Bruckner-Feier statt. Und zwar kam die 9. Sinfonie und das »Tedeum« unter Leitung von *Eduard Mörike* zu Gehör.

DUISBURG: *Paul Scheinpflug* hat ein »*Stück für Kammerorchester*« des jungen steierischen Komponisten *Otto Siegl* zur *Uraufführung* angenommen und wird das Werk im kommenden Konzertwinter zusammen mit neuen Werken von Hindemith und Křenek herausbringen.

GÖTTINGEN: In Göttingen wurde von Professoren der Universität eine »*Gesellschaft der Freunde neuer Musik*« gegründet, die im Sommersemester Werke von *Kurt* Weill, Kaminski, Hindemith, Debussy, Lendvai, Milhaud, Rimskij-Korssakoff, Bartók, Schönberg und Petyrek aufzuführen gedenkt. Zum künstlerischen Leiter der Veranstaltungen wurde der Mannheimer Pianist und Kapellmeister *Fritz Lehmann*, ein Schüler Willy Rehbergs und Robert Hernrieds, ernannt.

HAMBURG: Die *Singakademie* bringt in der nächsten Spielzeit unter *Eugen Papst* folgende Werke zur Aufführung: Brahms: Ein deutsches Requiem, Händel: Samson, Verdi: Requiem, Bach: Matthäus-Passion, Berlioz: Des Heilands Kindheit. Außerdem

wirkt die Singakademie noch in einigen Sinfoniekonzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde mit.

MAINZ: Unter musikalischer Leitung von *Eduard Zuckmayer* brachten die letzten Veranstaltungen der Mainzer »*Gesellschaft für neue Musik*« das Bläseroktett von Strawinskij, sowie das »Persische Ballett« von Wellesz und den »Dämon« von Hindemith, letztere Werke als Gastspiel der »Neuen Tanzbühne« Münster i. W. in Verbindung mit dem Mainzer Stadttheater. *Anna Ibald* (Düsseldorf) sang Strawinskijs »Katzenlieder«, das *Bergmann-Quartett* (Wiesbaden) spielte Schulhoff und Casella. *Marie Gutheil-Schoder* und Kapellmeister *Herbert* brachten mit einem Ensemble Leipziger Musiker Schönbergs »Pierrot lunaire«.

ÖDENBURG: In Ödenburg (Ungarn) wurde unter der Ägide des dortigen Musikvereins ein Zyklus von vier Konzerten veranstaltet, der ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet war. Zur Aufführung kamen Werke von Debussy, Hanns Eisler, Fritz Fall, De Falla, Hindemith, Kodály, Milhaud, Pfitzner, Reger, Schönberg, Skrjabin, Otto Siegl, Strawinskij, Szymanowski, Jenö Takács.

SALZBURG: Das Kammermusikfest dieses Jahres findet vom 21. bis 23. Juli statt. Die Programme weisen die Namen Franz Moser, Marco Frank, Kornauth, Mojsisovics, Prohaska, Franz Ippisch, Otto Siegl, Hugo Kauder, Friedrich Frischenschlager und Fritz Schreiber auf.

TRACHENBERG: Der *Musikverein* führte unter Leitung von Kantor *Theodor Klupsch* am 3. Mai das Deutsche Requiem von Brahms unter Mitwirkung Breslauer Solisten und des Schlesischen Landesorchesters mit großem Erfolge auf. Trachenberg ist mit seinen 4000 Einwohnern wohl eine der kleinsten Städte Schlesiens, in der Musik mit solcher Liebe und Hingabe schon seit Jahrzehnten gepflegt wird.

TAGESCHRONIK

Für die Grabstätte, in der in Berlin die Asche *Ferruccio Busonis* beigesetzt werden soll, hat die Stadt einen schönen Platz auf dem Friedhof in der Stubenrauchstraße zur Verfügung gestellt. Um dem Meister, dem die deutsche Musik und Musikpflege soviel verdankt, eine bleibende künstlerische Ehrung dort zu sichern, hat das preußische Kultusministerium dem Prof. *Georg Kolbe* den Auftrag erteilt, die Grabfigur zu schaffen. Kolbe entwarf dafür eine bewegte Figur als symbolhaften Ausdruck der Kunst Busonis. Das Grabmal wird mit einer würdigen Feier seine Weihe erhalten.

Die Witwe Ferruccio Busonis hat den Wunsch ausgesprochen, dem preußischen Staat ein *Busoni-Archiv* zu stiften: mit den Handschriften und Briefen, den Instrumenten und Bildern des Meisters, vor allem aber mit seinen Musikalien, z. B. der einzigartigen Liszt-Sammlung, die dieser beste Kenner Liszts aus Originalausgaben in unvergleichlicher Vollständigkeit und Schönheit zusammengebracht hat.

Anläßlich der bevorstehenden *Feier des 100. Geburtstages Johann Strauß'* hat sich in *Wien* ein Komitee gebildet, dem Vertreter des Journalisten- und Schriftstellervereins, »Concordia«, des Vereins der Wiener Philharmoniker und des Wiener Männergesangvereins angehören. Das Komitee hat beschlossen, im Rahmen der von der Gesellschaft der Musikfreunde angekündigten offiziellen Strauß-Feier eine Reihe festlicher Veranstaltungen durchzuführen, insbesondere ein großes *Festkonzert*, das am Vormittag des *25. Oktober*, des 100. Geburtstages des Walzerkönigs, im großen Musikvereinssaale stattfinden wird.

* * *

Vom *6. bis 8. Juli* soll in *Hamburg* und *Lübeck* eine *allgemeine Organistentagung* stattfinden, die zur Klärung gegenwärtiger Orgelprobleme dienen soll. In einer Reihe von Veranstaltungen werden die Orgelbaufragen eingehend behandelt werden. Außerdem soll größtenteils unbekannte Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts neben Werken von Bach auf rein erhaltenen Orgeln des 17. Jahrhunderts zum Vortrag gelangen. Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle der Tagung, Herrn *Eggers, Hamburg 5, Lindenplatz 31.*

Am 7. Mai 1925 fand zu Berlin eine *Delegiertenversammlung der gemischten Frauen- und Kirchenchöre Deutschlands* statt, einberufen von den bisher bestehenden Verbänden gemischter Chorvereine. Es wurde einstimmig beschlossen, die bis dahin bestehenden zwei gemischten Chorverbände zu einem *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich der Frauen- und Kirchenchöre)* zu vereinigen. Der vom Ausschuß vorgelegte Satzungsentwurf wurde beraten und einstimmig angenommen. Seinen Bestimmungen entsprechend wurden gewählt: Zum Präsidenten Prof. Dr. *Georg Schumann*, zum Stellver-

treter und 2. Vorsitzenden Kgl. Musikdirektor *Theodor Müngersdorf*, zu Schriftführern Dr. *M. Burkhardt* und *W. Mattulat*, zu Schatzmeistern *G. Freitag* und *G. Berlin*, zu Beisitzern Frau *Stern*, Prof. *Michaelis*, Musikdirektor *Pfannschmidt*, *E. Nendza*. Anfragen und Anmeldungen sind zu richten an Prof. Dr. *G. Schumann*, *Berlin C 2*, *Am Festungsgraben 2* und Musikdirektor *Th. Müngersdorf*, *Berlin W 57*, *Potsdamer Straße 65*.

Die am 17. Mai 1825 ins Leben gerufene *Singakademie zu Breslau* feierte ihr *100jähriges Bestehen* mit zwei Festkonzerten im Breslauer Konzerthaus und einem Festakt in der Universitätsaula.

*

Kapellmeister *Karl Elmendorff* vom Aachener Stadttheater ist nach erfolgreichem Gastspiel als Nachfolger Robert Hegers an die *Münchener Staatsoper* berufen worden.

Kapellmeister *Erich Engel*, Leiter der musikalischen Einstudierung am Deutschen Opernhaus (Berlin) ist in gleicher Eigenschaft an die *Staatsoper in Dresden* berufen worden.

Für die vereinigten Stadttheater in *Barmen-Elberfeld* wurde der Basler Theaterdirektor *Otto Henning* zum Intendanten gewählt.

Dr. *Wolfgang Herbert*, der bisherige Oberregisseur der Görlitzer Oper, wurde in gleicher Eigenschaft vom Intendanten Dornseiff nach *Hagen i. W.* berufen.

Von den 72 Bewerbern um den Intendantenposten des *Rostocker Stadttheaters* wurde Direktor *Immisch* (Kottbus) von der Stadtverwaltung als Nachfolger Neubecks gewählt. Er wird den Posten am 1. Juli antreten.

Prof. *Wilhelm Klatte* erhielt vom preußischen Kultusministerium einen Lehrauftrag für Theorie der Musik an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, und zwar mit der Genehmigung, seine seit zwanzig Jahren ausgeübte Tätigkeit am Sternschen Konservatorium im wesentlichen fortzuführen.

Erich Kleiber ist als Generalmusikdirektor und Dirigent der Konzerte der Staatsoper in Berlin auf weitere drei Jahre verpflichtet worden.

Zum *Intendanten des Stadttheaters in Osnabrück* wurde der Oberspielleiter Dr. *Otto Liebscher* aus Köln gewählt.

Zum neuen *Direktor des Budapester Opernhauses* wurde *Nikolaus Radnay* ernannt. Als Professor dieser Fächer an der Landeshochschule für Musik trat Radnay bisher mit den verschiedensten Kompositionen für Orchester, Kammermusik, Klavier und Gesang öffentlich hervor. Er verkörpert in seinen Werken eine gemäßigt moderne Richtung.

Der Staatskapellmeister *Willy Schweppe* aus Karlsruhe ist von der Intendanz des *Oldenburger Landestheaters* als Nachfolger von Musikdirektor Rosenstein, der als Generalmusikdirektor nach Helsingfors geht, verpflichtet worden.

Zu neuen Mitgliedern des Senates der Akademie der Künste zu Berlin ist jetzt in die Sektion für Musik Prof. *Otto Taubmann* an Stelle des verstorbenen Prof. Xaver Scharwenka berufen worden.

Kapellmeister *Bruno Vondenhoff*, der zuletzt am Stadttheater Münster tätig war, wurde als erster Kapellmeister koordiniert mit dem Operndirektor Kun an das *Danziger Stadttheater* verpflichtet.

Intendant *Tietjen* hat *Bruno Walter* als musikalischen Leiter der *Berliner Stadtoper*, des *Deutschen Opernhauses*, fest verpflichtet. Das Engagement ist vorläufig für sieben Monate ab August dieses Jahres abgeschlossen. — Unter den neuen Kräften, die für das Deutsche Opernhaus gewonnen wurden, befindet sich außer *Maria Ivogün* und *Carl Erb* auch *Maria Olszewska*. Auch *Lauritz Melchior*, *Maria Schreker*, *Sigrid Onegin* werden sich den genannten Kräften anschließen.

Zwischen der Leitung der österreichischen Bundestheater und *Felix Weingartner* ist ein Vertrag unterzeichnet worden, der letzteren als Gastspieldirigenten der Wiener Oper verpflichtet. Der Künstler wird im Laufe der nächsten Saison an 14 Abenden am Dirigentenpult der Oper erscheinen.

Paul Weißleder, früher Kapellmeister und Spielleiter an der Leipziger Oper, wurde nach einer Gastinszenierung von Richard Strauß' »Intermezzo« als *Oberspielleiter* an das *Stadttheater zu Mainz* verpflichtet.

* * *

Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Die durch ihre Aufführungen zeitgenössischer Musik bekannte Gesellschaft hat in *Berlin* eine *Ortsgruppe* gegründet. Sie wird fünf bis sechs Konzerte in der Saison veranstalten, zu denen die Mitglieder freien Zutritt haben. Dem Vorstand gehören an: Hermann Trautvetter, erster Vorsitzender, Herwarth Walden, stellvertretender Vorsitzender, Benedict Lachmann, Schriftführer, Dir. Ludwig Berliner, Schatzmeister, Rudolf Kastner, Beisitzer, Max Butting, Philipp Jarnach und Dr. Hugo Leich-

tentritt als Arbeitsausschuß. — Nähere Auskunft durch *Benedict Lachmann, Berlin W 30, Bayerischer Platz 13/14* (Nollendorf 3137).

Auch über die engeren Kreise interessierter Erzieher, Musiker und Bühnenkünstler hinaus dürfte die Nachricht von der *Verlegung der bekannten »Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung«* nach Österreich Aufsehen erregen. Die Schule Hellerau erhält im historischen Habsburger *Schlosse Laxenburg* ein neues Heim. Die Unterrichtsräume und das Internat befinden sich im sogenannten »alten Schloß«, das von Maria Theresia, zuletzt noch von Kaiser Franz Joseph bewohnt wurde. Ferner erhält die Schule das stilvolle Schloßtheater, einen großen Turnierplatz zur ständigen Benutzung; große Wiesenplätze stehen für Freilichtaufführungen zur Verfügung.

Am 1. Oktober dieses Jahres kommen *drei Stipendien* der *Felix Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung* für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes Stipendium beträgt etwa 800 Reichsmark. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität können sich bewerben. Bewerbungsfähig ist nur, wer mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staate unterstützten Institute erteilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institut ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Institute usw.) zu verleihen. *Bewerbungen sind bis einschließlich 10. Juli dieses Jahres an das Kuratorium der Felix Mendelssohn - Bartholdy - Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße Nr. 1*, zu richten. Beizufügen sind: ein kurzer, selbstgeschriebener Lebenslauf mit besonderer Hervorhebung des Studienganges; eine Bescheinigung der Reife zum Wettbewerb und ein Zeugnis, daß der Bewerber mindestens ein halbes Jahr der Anstalt angehört hat; eine Auskunft des Vorstandes der Anstalt, daß diese vom Staate unterstützt wird. Den Bewerbungen für Komponisten ist eine selbständige Komposition nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, daß die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen. Ausnahmsweise können preußische Staatsangehörige, ohne daß sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium empfangen nach einer Prüfung durch das Kuratorium. Das Stipendium für ausübende Tonkünstler wird erteilt auf Grund einer Prüfung, die Ende September dieses Jahres in Charlottenburg stattfinden soll.

Dr. *Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M.* erläßt ein *Preisausschreiben* für ein Kammermusikwerk für zwei beliebige Streichinstrumente ohne Begleitung. Der als Förderer der zeitgenössischen Musik bekannte Verlag *B. Schott's Söhne* in Mainz hat für Preise die Summe von Mk. 2000 zur Verfügung gestellt. Einsendungstermin ist der 31. Dezember 1925. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle von Dr. Hochs Konservatorium, Frankfurt am Main, Eschersheimer Landstraße 4.

AUS DEM VERLAG

Zu Busonis »Doktor Faust« ist im *Katz-Verlag, Dresden*, eine mit Bildern und Faksimiles ausgestattete Einführung aus der Feder von *Rudolf Kastner* erschienen.

Ernst Viebigs neue Oper »Die Mora«, die bei ihrer Uraufführung in Düsseldorf einen starken Erfolg hatte, ist vom *Verlag Ries & Erler*, Berlin, erworben worden.

Ein soeben vollendetes *Konzert für Klavier mit Orchester op. 72* von *Paul Graener* erscheint demnächst im *Verlag N. Simrock.*

Eine Violinsonate des jungen österreichischen Komponisten *Otto Siegl*, deren Uraufführung im Rahmen des diesjährigen Donaueschinger Kammermusikfestes bevorsteht, ist soeben im Verlage *Ludwig Doblinger* (Bernhard Herzmansky), Wien, erschienen.

TODESNACHRICHTEN

DRESDEN: Der frühere Konzertmeister der Dresdener Staatskapelle, *Franz Schubert*, ist, 71 Jahre alt, gestorben. Er gehörte der Kapelle als Geiger seit 1871 an, war 1878 zum Kammermusiker und 1911 zum Konzertmeister ernannt worden.

REVAL: Hier ist im Alter von 76 Jahren *Baron Konstantin v. Stackelberg* gestorben, der als ehemaliger Chef des kaiserlichen russischen Hoforchesters und als feinsinniger Förderer des Musiklebens der ehemaligen russischen Hauptstadt bekannt war.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Casella, Alfredo: Pupazetti. Cinque musiche per marionette. Kleine Part. Wiener Philharm. Verl.
Grabert, Martin: op. 56 Vorspiel zur Weihnachtsfeier für Streichorchester u. Flöte ad lib. Vieweg, Berlin.
Hauer, Jos. Matthias: op. 31 Erste Suite. Schlesinger, Berlin.
Löwenstein, Arthur: Tatra. Sinf. Ballade. Schlesinger, Berlin.
Pachernegg, Alois (Leoben): Golgatha, sinf. Szene; sinf. Musik (Ego). Von Rittern und minniglichen Maiden, romant. Burlesken, noch ungedruckt.
Respighi, Ottorino: Pini di Roma. Poeme sinfon. Ricordi, Milano.

b) Kammermusik

Achron, Joseph: op. 22 II. Suite f. Viol. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Blumer, Theodor (Dresden): Trio f. Viol., Klarin. u. Vc., Kammerkonzert f. 8 Instr., noch ungedruckt.
Domansky, Alfred: Drei Duos f. Viol. u. Bratsche. Cranz, Leipzig.
Gaubert, Philippe: 2. Sonate p. Flûte et Piano. Heugel, Paris.
Gruenberg, Louis: op. 20 Vier Indiskretionen für Streichquartett. Univ.-Edit., Wien.
Hennessy, Swan: Sonate celtique p. Piano et Alto. Eschig, Paris.
Krieger, Joh. Phil.: Partita (F) f. 2 Oboen, engl. Horn, Fagott od. 2 Viol., Vla., Vcell u. Kontrabaß mit Cembalo (M. Seiffert); op. 2 Nr 2 Sonate (d) f. Viol., Vcell u. Cembalo (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.
Laurence, Frederick: Trio f. Viol., Vcello u. Pfte. Curwen, London.
Liuzzi, F.: Sonata p. Viol. e Pfte. Forlivesi, Firenze.
Pachernegg, Alois (Leoben): op. 16 Sonate f. Viol. u. Klav., noch ungedruckt.
Pascal, Florian: Trio Nr. 1 (E) f. Viol., Vcell and Piano. Williams, London.
Ricci-Signorini, A.: Andantino e tempo di minuetto p. 2 Viol., Vla e Vcello. Carisch, Milano.
Rosegger, Sepp: op. 8 Trio (d) f. Klav., Viol. und Vcell. Kistner & Siegel, Leipzig.
Roussel, Albert: Joueurs de Flûte. Quatre Pièces p. Flûte et Piano. Durand, Paris.
Siegl, Otto: op. 28 Streichsextett. Doblinger, Wien.
Thomas, Kurt: op. 3 Trio (d) f. Viol., Vcell u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Vidor, Emerich: op. 5 Sonate für Klavier u. Violine, noch ungedruckt.
Wall, Alfred M.: Quartett (c) f. Pfte., V., Vla and Vcell. Steiner & Bell, London.
Zöllner, Heinr.: op. 139 Streichquartett Nr. 5. Pastorale. Kistner & Siegel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albeniz, J.: España. Six Feuillets d'album p. Piano. Eschig, Paris.
Aubert, Louis: Caprice p. Viol. et Piano. Durand, Paris.
Bach, J. S.: 10 Inventionen für Kontrabaß u. Viol., eingerichtet von Th. A. Findeisen. C. F. Schmidt, Heilbronn.
Blaesing, Felix: op. 22 Novelette f. Pfte.; op. 23 Zwei Klavierstücke f. die linke Hand allein. F. Schuberth jr., Leipzig.
Bouserez, Ludovic: Trois Danses dans le genre ancien p. Harpe. Edition Arlequin, Paris.
Clausnitzer, Paul: op. 47 Neun Choralvorspiele f. Orgel. Schweers & Haake, Bremen.
Delmas, Marc: A Bruges. 7 Pièces p. Piano. Gallet, Paris.
Dupré, Marcel: Symphonie-Passion p. Grand Orgue. Leduc, Paris.
Sorabii, Kaiklioson: Prelude, Interlude and Fugue; Sonata III. For Pfte. Curwen, London.
Zilcher, Hermann: op. 20 Konzert (h) f. Pfte. Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bastide, Paul: Monsieur de Pourceaugnac. Opéra bouffe d'après Molière. Choudens, Paris.
Gompf, Richard: Trutzliesel. Singspiel (nach Anzengruber). Hochstein, Heidelberg.
Holst, Gustav: At the Boar's Head. A musical Interlude in one acte. The libretto taken from Shakepeares King Henry IV. Novello, London.
Oddone, Elisabeta: Petruccio e il caodo cappuccio. Favola di Hedda in un alto. Ricordi, Milano.
Ratez, Emile: Les sirènes, drama lyrique. Leduc, Paris.
Smyth, Ethel: Entente cordiale. A post-war comedy in one act. Curwen, London.
Vittadini, F.: Nazareth. Visione lirica in un atto. Ricordi, Milano.

b) Sonstige Gesangsmusik

Baußnern, Waldemar v.: »Kantate aus großer Not« für gem. Chor, Baritonsolo u. Orgel. André, Offenbach.

Blaesing, Felix: op. 20 Drei Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Fritz Schuberth jr., Leipzig.
Bleyle, Karl: op. 39 Drei Männerchöre. Kistner & Siegel, Leipzig.
Février, Henry: Quatre mélodies sur des poèmes de Jacques Heugel p. 1 voix et Piano. Heugel, Paris.
Händel, Johannes: op. 12 Macht hoch die Tür, das Tor macht weit. Kantate f. Männerchor, Orgel und drei Tromp. Klemm, Leipzig.
Hoffmann, Ernst: op. 11 Stille Andachten f. Gesang m. Pfte. Hoppe, Breslau.
Holbrooke, Josef: op. 50a The Bells. Klav.-A. mit deutschem Text von A. Klengel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Kaun, Hugo: Heimgang; Über allen Gipfeln ist Ruh f. achtst. Männerchor. André, Offenbach.
Kilpinen, Yrjö: op. 30/32 Das Herz. 13 Lieder für Singst. mit Pfte.; op. 33/34 Reflexe. 15 Lieder für desgl. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
Krause, Paul: op. 32 Drei expressionistische Tonstücke f. Orgel. Schweers & Haake, Bremen.
Kromolicki, Josef: op. 7 Dritte Messe f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Leipoldt, Friedrich: op. 9 Gesamtschule des Kunstgesanges Bd. 1. Dörffling & Franke, Leipzig.
Leleu, Jeanne: Six sonnets de Michel Ange p. 1 voix et Piano. Heugel, Paris.
Lendvai, Erwin: op. 39 Zwei hymnische Gesänge f. Frauenchor. Schott, Mainz.
Mojsisovicz, Roderich v.: op. 56 Träume am Fenster. Ein Liederzyklus von R. Graf f. hohe Stimme mit Orch. oder Pfte. Zierfuß, München.
Moritz, Edvard: op. 28 Vier Fabeln von G. E. Lessing f. Ges. mit Pfte. Birnbach, Berlin.
Neuhofer, Franz: op. 90 Friedensmesse f. gem. Chor, Streichquint., Orgel und 2 Hörner ad lib. Univers.-Edit., Wien.
Nin, Joaquin: Vingt chants populaires espagnols. 2. cahier. Eschig, Paris.
Reuter, Fritz: op. 4 Liebespsalme. Ein Liederzyklus f. 1 Singst. und Streichsextett. Kistner & Siegel, Leipzig.
Reznicek, E. N. v.: Madonna am Rhein. Ein deutsches Wiegenlied f. 1 Singst. mit Klav. Birnbach, Berlin.
Riede, Erich: op. 3 Fünf Gesänge f. tiefe St. u. Pfte. André, Offenbach.
Rinkens, Wilhelm: op. 33 Vier Lieder f. hohe Singstimme mit Pfte.-Begl. Klemm, Leipzig.
Scheherezade, Djavidan: Drei Lieder f. Ges. mit Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Schmalstich, Clemens: op. 82 Zwei Lieder für Singst. mit Pfte. Bote & Bock, Berlin.
Schoeck, Othmar: op. 38 Gaselen. Liederfolge für Bariton. Klav.-A. (P. Klengel). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schumann, Theodor: Der Lautenschläger. Eine Liedersammlung mit Git. (845 S.). Domkowsky, Leipzig.
Schnyer, Ary: 15 Gesänge f. 1 Singst. u. Orch. oder Pfte. André, Offenbach.
Senn, Karl: op. 19 Lateinische Messe f. gem. Chor, Orch. u. Orgel. Kistner & Siegel, Leipzig.
Siegel, Rudolf: op. 7 Sechs deutsche Volkslieder. Duette f. Mezzosopran u. Bariton mit Begleitung eines klein. Orch. oder des Pfte. Schott, Mainz.
Siegl, Otto: op. 10 Gesänge nach Texten von P. Sturmbensch f. 1 Singst. mit Pfte. Doblinger, Wien.
— op. 23 Zwei Baßgesänge mit Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.
Strawinskij, Igor: Katzenlieder f. eine Frauenst. u. drei Klarin. Kleine Part. Wiener Philharm. Verl.
— Scherzlieder f. Ges. mit Orch. Desgleichen.
Tiessen, Heinz: op. 19 Drei Chorlieder. Ries & Erler, Berlin.
Zilcher, Hermann: op. 52 Marienlieder. Ein Zyklus von 11 Liedern f. hohe St. u. Streichquart. oder Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Zöllner, Heinr.: op. 145 Babylon. Unter Benutzung des Epos »Der Fall Babylons« von A. Böttger. Für Männerchor, Tenor- u. Baßsolo mit Orch. Kistner & Siegel, Leipzig.

III. BÜCHER

Bruckner, Anton: Gesammelte Briefe, herausg. von F. Gräflinger u. Max Auer. Bosse, Regensburg.
Bücken, Ernst: Musikalische Charakterköpfe. Quelle & Meyer, Leipzig.
Hitzig, Wilhelm: Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel, I. Musikautographen. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Lach, Robert: Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft. Hölder, Wien.
Marsop, Paul: Musikalische Satiren und Grotesken. Bosse, Regensburg.
Mies, Paul: Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
— Musik im Unterricht der höheren Lehranstalten. Tonger, Köln.
Peters, Illo: Beethovens Klaviermusik. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Pfohl, Ferd.: Arthur Nikisch. Neue, erweiterte Aufl. Alster-Verl., Hamburg.
Stöhr, Richard: Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen. Kistner & Siegel, Leipzig.
Werner, Heinrich: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Bosse, Regensburg.
Willfort, Egon Stuart: Praktische Harmonielehre f. Gitarrenspieler. F. Hofmeister, Leipzig.
Winds, Adolf: Geschichte der Regie. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE »MARSEILLAISE« – EINE DEUTSCHE MELODIE?

VON

EDGAR ISTEL-MADRID

Amicus Plato, sed
magis amica veritas.

Am 14. Juli 1915, mitten im Weltkrieg, wurden die Gebeine Rouget de Lisles feierlich von Choisy-le-Roi nach dem Pariser Invalidendom übergeführt. Dort erhielten sie eine provisorische Beisetzung, bis ein spezielles Gesetz ihre Überführung in das Pantheon ermöglichte. Vier Wochen vor diesem geschichtlichen Ereignis, am 14. Juni, erschien im »Berliner Tageblatt« ein Feuilleton von Alexander Moszkowski, dem witzigen, der diesmal in allem Ernst den armen Rouget als einen Plagiator hinstellte: der Text der Marseillaise stamme »aus mehreren Sätzen Racinescher Tragödien«, die Melodie aber sei nichts anderes als — »ein vergessener Kirchengesang vom deutschen Ufer des Bodensees«.

Doch hören wir Herrn Moszkowski selbst:

»Ein bescheidenes Musikerheim zu Meersburg am Bodensee. Dort hauste vor anderthalb Jahrhunderten ein wohlbestallter kurfürstlich pfälzischer Hofkapellmeister namens Holtzmann. Komponierend häufte er Kirchenmusik auf Kirchenmusik, von denen keine einzige die Nachwelt erreichte. Sie sind verschollen, und nach musikgeschichtlicher Wahrscheinlichkeit ist an seinen Chorälen, Motetten und Glorias nichts von Bedeutung verlorengegangen. Aber eines Tages, als er wieder einmal ein ›Credo‹ schrieb, hatte er Glück. Von einem vereinzelten Genieblitz durchzuckt, malte er auf sein Notenpapier eine Tonfolge, die sich weit über stadtmusikantenhafte Gemeinplätzlichkeit erhob. Diese Holtzmannsche Tonfolge, für die Kirche komponiert, zur Erbauung der Meersburger Gemeinde bestimmt — man muß sich einen Ruck geben, um es hinzuschreiben — ist: die Marseillaise« (s. S. 812).

Klingt das nicht wie ein schönes Märchen, das da beginnt mit den Worten: »Es war einmal ...«? Nun, es ist auch nur ein Märchen, denn — auch ich muß mir gleich Herrn Moszkowski »einen Ruck geben, um es hinzuschreiben« — dieser Kapellmeister Holtzmann hat niemals existiert, und sein angebliches »Credo« ist eine Fälschung!

»Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen«:

Schon gleich nach der Entstehung der Marseillaise (s. S. 813, 1. Fassung), die bekanntlich in der Nacht vom 24. zum 25. April 1792 in Straßburg von Rouget de Lisle gedichtet und komponiert wurde, aber als »fliegendes Blatt« ohne Angabe des Autors zunächst unter dem Titel »Chant de guerre pour l'armée du Rhin« bei Dannbach in Straßburg gedruckt wurde (erst später erhielt sie den Namen »Marche des Marseillois«), wurde die Behauptung aufgestellt, daß Rouget nicht ihr Verfasser sei. Es genügt jedoch, auf ein durchaus unverdächtiges

Zeugnis hinzuweisen, um zu zeigen, daß an diesem Gerede nicht ein wahres Wort war. Grétry schreibt in seinen »Mémoires ou Essais sur la Musique«, Paris an 5 (also 1797), dritter Band, in einer Aufzeichnung, die dem Monat September 1794 entstammt:

»Man schrieb die Marseillaise mir und allen denen zu, die sie mit einiger Begleitung versehen hatten. Autor dieses Liedes, der Melodie wie des Gedichtes, war der Bürger Rouget de Lisle. Er schickte mir seine Hymne ›Allons enfants de la patrie‹ von Straßburg, wo er sich damals aufhielt, sechs Monate zuvor, ehe sie in Paris bekannt wurde. Seinem Wunsche entsprechend ließ ich Kopien anfertigen und verteilte diese.«

Damit ist jedenfalls die Unantastbarkeit der Autorschaft Rougets, soweit andere gleichzeitige *französische* Komponisten oder Dichter in Frage kommen konnten, unwiderleglich festgestellt. Zu Lebzeiten Rougets, der die Komposition seines berühmtesten Werkes volle vierzig Jahre überlebte, hat sich denn auch niemand mehr getraut, ihm die Autorschaft abzustreiten, und er konnte also, als er im Jahre 1825 die Marseillaise (s. S. 813, 2. Fassung) als Nr. 23 seiner fünfzig Gesänge erstmalig unter seinem Namen als eine Art von musikalischem Testament in endgültiger Fassung erscheinen ließ, mit Recht von sich sagen: »Je fis les paroles et l'air de ce chant à Strasbourg, dans la nuit qui suivit la proclamation de la guerre, fin d'avril 1792.«

Erst im Jahre 1842 kam plötzlich die Legende auf, die Marseillaise sei *deutschen* Ursprunges. Amédée Rouget de Lisle, der Neffe des Marseillaise-Komponisten, hat in seiner 1865 nur in hundert Exemplaren gedruckten, außerordentlich seltenen Broschüre »La vérité sur la paternité de la Marseillaise« diese zuerst in einer Karlsruher Zeitung aufgetauchte Version erwähnt. Die Karlsruher Legende stützte sich auf eine nicht authentische Notiz in der Chronique de Paris vom 29. August 1792, in der die Worte zwar dem Rouget zugesprochen, die Musik aber als von einem gewissen »Allemand« komponiert bezeichnet wurde. Diesen Namen »Allemand« machte der Karlsruher zu einem »Deutschen«, doch wies bereits der gelehrte Elsässer Georges Kastner in der »Revue et Gazette musicale« vom 26. März und 16. April 1848 die Unrichtigkeit der Behauptung nach. Kastner war es auch, der die weiteren Plagiatbeschuldigungen von Castil-Blaze und Fétis zum Schweigen brachte. Da Fétis keine deutschen Autoren anführte, will ich seine Behauptungen hier übergehen. Wichtiger ist für uns Castil-Blaze, der behauptete, die Marseillaise sei deutschen Ursprunges. Auch Moszkowski schreibt: »Castil-Blaze, der universellste (?) unter den französischen Musikkritikern, lieferte in der ›Revue musicale‹ vom 18. Juli 1852 den Beweis, daß die Melodie eine deutsche sei, ein Gesang mit Chor und Kehrreim, der zum erstenmal 1782 im Hause der Frau Montesson, der Gemahlin des Herzogs von Orleans, gehört wurde. Diese französische Feststellung wurde durch einen archivarischen Fund auf deutschem Boden vollends gegen jeden Zweifel (!) sichergestellt: der Ton-

künstler Fridolin Hamma, Stadtorganist zu Meersburg, entdeckte im Jahre 1861 das Manuskript einer Missa solemnis von Holtzmann, und es stellte sich heraus, daß Rouget de Lisle das Credo dieser Messe zu seinem Text nicht nur benutzt, sondern *Ton für Ton* abgeschrieben hat.«

Eines ist schon dem unbefangenen Leser klar: wie kann ein »Gesang mit Chor und Kehrreim« durch das »Credo« einer Messe irgendwie »gegen jeden Zweifel sichergestellt« werden? Schon die einfache Logik sagt, daß hier etwas nicht stimmen kann. Ich werde aber noch beweisen, daß die Behauptung von Castil-Blaze mit der sogenannten Holtzmannschen Messe nicht im mindesten zusammenhängt.

Zunächst: ich fand in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom Jahre 1847 (Nr. 51) eine Nachschrift zu dem Pariser Bericht des Dr. F. S. Bamberg, worin dieser sagt, Castil-Blaze habe ihn wiederholt ersucht, er möge sich in Deutschland erkundigen, ob es wahr sei, daß die Marseillaise nach einem deutschen Lied gemacht worden sei. Dies sei in diesem Augenblick gewiß interessant, da die Entstehungsgeschichte der Marseillaise durch die Erzählung in Lamartines »Girondisten« neuerdings wieder ungewöhnliche Teilnahme erweckt habe. Auf diese öffentliche Anfrage lief nur eine einzige Antwort ein (1848, Nr. 3). Sie rührte von Karl Gaillard, dem Freunde Richard Wagners, her (damals Redakteur der »Berliner Musikalischen Zeitung«). Gaillard erzählte, »ohne indessen für die Wahrheit der aufgestellten Behauptungen bürgen zu können«, er habe von älteren Berlinern gehört: als die Marseillaise in Berlin zuerst gehört wurde, habe man sich verwundert, darin einen bereits bekannten deutschen Gesang wiederzuerkennen. Als Autoren dieser deutschen Hymne hätten der Textdichter Forster und der Komponist Reichardt gegolten, die beide durch ihre Begeisterung für die französische Republik bekannt waren. Dieser deutsche Text, sagt Gaillard, soll später mit dem französischen zusammen bei Rellstab in Berlin erschienen sein.

Merkwürdig ist jedenfalls, daß weder der Forstersche Text noch die Reichardtsche Komposition bisher in auch nur einem einzigen Exemplar aufgetaucht ist. Ich vermute, dem Gerücht liegt folgendes zugrunde: Forster hatte jedenfalls den Text der Marseillaise früher erhalten als andere und machte sich sofort daran, eine Übersetzung anzufertigen; da der erste Druck der Marseillaise nur die Melodie, nicht aber die Begleitung enthielt, wird Reichardt (wenn überhaupt die Sache stimmt) wohl lediglich die Begleitung gesetzt haben, wodurch er — ähnlich wie Grétry — in den Ruf gekommen sein mochte, der Komponist zu sein. Daß die Berliner, die diese deutsche Nachbildung früher kannten als die französische Urform, diese für das Original halten konnten, ist also ganz erklärlich.

Schwerer zu erklären ist, wie Castil-Blaze, der noch im Jahre 1847 selbst nichts über den angeblich deutschen Ursprung der Marseillaise wußte, einige Jahre später seine von Moszkowski zitierte Behauptung aufstellen konnte,

die er dann auch in sein Buch »Molière Musicien« (1852) übernahm (wiederabgedruckt auch in Anatole Loquin, Les melodies populaires de la France, S. 113, wo die älteren französischen Marseillaise-Streitfragen mit den wichtigsten Dokumenten erörtert sind). Loquin fertigt auch Castil-Blazes Bemerkungen, die schon Fétis wenige Jahre später in seinem berühmten Streit mit Kastner nicht mehr heranziehen konnte, als unhaltbar ab, und es genügt, hinzuzusetzen, daß Castil-Blazes eigener Sohn, Blaze de Bury, in seinem 1880 erschienenen Buch »Musiciens du passé« die Theorie seines Vaters nicht aufrechterhalten konnte. Wie Castil-Blaze mit der Wahrheit umsprang, kann man aus einem einzigen seiner Sätze ersehen: »Depuis un demi-siècle, les journaux allemands reclamaient leurs Marseillaise (?!); Rouget de Lisle vivait encore, et je ne voulus par dire ce que je savais.« Also Castil-Blaze, der noch fünf Jahre zuvor in Deutschland hatte öffentlich anfragen lassen, ob es wahr sei, daß die Marseillaise dorther stamme, und der eine ihn sicher wenig befriedigende Antwort erhalten hatte, tut jetzt so, als ob er bereits zu Lebzeiten Rougets die »Wahrheit« gekannt habe. Daß es den deutschen Zeitungen einfiel, seit einem halben Jahrhundert »ihre« Marseillaise zu reklamieren, dafür kann nicht ein einziges Zeugnis beigebracht werden. Immerhin ist es natürlich nicht ganz ausgeschlossen, daß ein deutsches Volkslied in irgendeiner Wendung der Marseillaise ähnelte, ja, daß Rouget in Straßburg derartige Volkslieder gehört hat. Wie wenig man aber auf solche Ähnlichkeiten in populären Melodien weitergehende Schlüsse ziehen darf, hat Wilhelm Tappert in seiner Studie »Wandernde Melodien« (2. Aufl., Berlin 1890) gerade am Beispiel der Marseillaise schlagend bewiesen. So stimmt ohne Zweifel eine Stelle der Marseillaise (»contre nous de la tyrannie« usw.) fast wörtlich überein mit dem deutschen Choral »Der goldnen Sonne Licht und Pracht«, doch es handelt sich, wie Tappert richtig bemerkt, um eine Phrase, die »als musikalisches Stereotyp herrenloses Gut ist«, um eine Sekundensequenz, die sich wahrscheinlich genau so in französischen Volksliedern findet, wie sie in deutschen vorkommt, ja auch in die Kunstmusik übergreift (Mozarts Bandl-Terzett); dagegen ist das deutsche Rinaldolied, das zum Teil wörtlich mit dem Anfang der Marseillaise übereinstimmt, zweifellos *nach* dieser entstanden, da der Roman »Rinaldo Rinaldini« von Goethes Schwager Vulpius, dem der Text des Liedes entstammt, erst im März 1800 erschien. Ähnlich erklärt sich auch die Angabe (K. F. Meyer, Versailler Briefe, Berlin 1872), wonach ein im Jahre 1842 von einer siebzigjährigen Frau gesungenes oberbayerisches Lied »Stand ich auf hohen Bergen«, dessen Melodie angeblich auf die Großmutter der alten Frau zurückging, große Ähnlichkeit mit der Marseillaise gehabt haben soll. Tappert, dessen auf die Marseillaise bezüglichen handschriftlichen Aufzeichnungen ich aus seinem Nachlaß, der sich in der Staatsbibliothek in Berlin befindet, einsehen konnte, hat sich auch um die Klärung der Angelegenheit Hamma-Holtzmann besondere Verdienste erworben.

Und nun zur Hauptsache, dem Credo des »Hofkapellmeisters Holtzmann«. Kein Mensch hatte eine Ahnung von diesem so epochemachenden Musiker, noch von seinem Werk, als plötzlich im Jahre 1861 in Nr. 16 der »Gartenlaube«, der damals hervorragendsten deutschen Familienzeitschrift, ein Artikel erschien, der die aufsehenerregende Überschrift trug:

»*Die Marseillaise von einem Deutschen komponiert.*«

Unterzeichnet war der Aufsatz: J. B. Hamma. In Wirklichkeit hieß sein Verfasser, der nur durch diesen kurzen Artikel berühmt geworden ist, Fridolin Hamma. Nach Schuberths musikalischem Konversationslexikon (1871) ist Hamma 1818 in Friedingen an der Donau (Württemberg) geboren, war erst Musikdirektor in Schaffhausen, dann Stadtorganist in Meersburg am Bodensee. 1871 war er Musikdirektor und Vorsteher einer Musikschule in Neustadt (Pfalz). Gestorben ist er jedenfalls in den achtziger Jahren (das genaue Datum war nicht festzustellen). Sehen wir nun, was Hamma uns zu erzählen hat, wobei ich alles überflüssige Gerede weglasse:

»Die Revolutionshymne, unter dem Namen Marseillaise bekannt, ist nicht, wie bisher angenommen wurde, von dem französischen Dichter Delisle (sic),*) sondern von einem ehrlichen Deutschen, dem kurfürstlich pfälzischen Hofkapellmeister Holtzmann, komponiert worden. Es ist dies derselbe Holtzmann, von dem Mozart in Briefen aus Mannheim an seinen Vater Rühmliches schreibt und von dem während Mozarts Anwesenheit in Paris eine geistliche Kantate aufgeführt wurde.«

Hier stock' ich schon. Wer Mozarts Biographie und Briefe genau kennt, hat niemals etwas von einem Hofkapellmeister Holtzmann vernommen, wohl aber von dem berühmten Ignaz Holzbauer, der 1711 in Wien geboren wurde und 1783, also neun Jahre vor der Komposition der Marseillaise, starb. Auf ihn passen Hammas Angaben ganz genau. Und in der Tat, er ist auch ein »ehrlicher« Deutscher, schreibt doch Leopold Mozart am 10. November 1777 an seinen großen Sohn: »Herr Holzbauer war allzeit ein braver, ehrlicher Mann.« Aber obwohl ihn Wilhelm Heinse, der Verfasser des merkwürdigen Musikromans »Hildegart von Hohenthal« mit Recht »die lebendige Chronik der Musik des 18. Jahrhunderts« nennt, hat er doch — sollen wir sagen: leider? — die Marseillaise nicht komponiert, wie ich noch ganz genau beweisen werde. Denn Holzbauers Werke, darunter die berühmte von Mozart geschätzte Oper »Günther von Schwarzburg«, sind von den bedeutendsten deutschen Musikhistorikern, Männern wie Kretzschmar und Riemann, herausgegeben worden; keiner aber hat bis heute die Spur von einer Marseillaise entdeckt. Doch vielleicht war darin Hamma einst glücklicher. Sehen wir darum weiter nach, was der Mann schreibt:

»Als dieser kurpfälzische Kapellmeister die Melodie zur Marseillaise komponierte, lag es allerdings nicht in seiner Absicht, eine so weltstürmerische

*) Hamma verwechselt Rouget de Lisle vielleicht mit dem Dichter Jacques Delille (1798—1813).

Fanfare zu schaffen, denn — wer wird dies vermuten? — die Melodie, an die sich so viele blutige Erinnerungen knüpfen, ist ursprünglich die Musik zu einem Credo aus einer Messe, die ungefähr zwanzig Jahre vor der Französischen Revolution komponiert wurde. Das Manuskript, aus dem ich die Entdeckung machte, ist mit der Jahreszahl 1776 versehen. Während meines Aufenthalts in Meersburg, der ehemaligen Residenz der Fürstbischöfe von Konstanz, wo ich als Organist und Musikdirektor an der Stadtkirche angestellt war, musterte ich fleißig die ziemlich umfangreiche musikalische Bibliothek, die unter meiner Verwaltung stand. Besonders interessierten mich die von Kloster Salem an Fürst Dalberg und von diesem an die Stadtkirche übergegangenen Manuskripte, meistens Messen, Vespern usw. von italienischen und deutschen Meistern. Unter diesen fand ich sechs Messen mit dem Titel: VI Missae breves, stylo elegantiori ad modernum genium elaboratae, comp. de Holtzmann, die mich ihres schönen Gesanges, ihrer fließenden Melodien, reichen Satzes und leichter Instrumentierung wegen besonders ansprachen. Ich sah sie deshalb genau durch und wunderte mich natürlich nicht wenig, in NO. IV (ex G.) die vollständige Melodie der Marseillaise im Credo wiederzufinden. Wie man sieht, handelt es sich hier nicht um eine Ähnlichkeit, eine Reminiszenz, die auch zufälligerweise hätte entstehen können, sondern es ist fast Note für Note eine Gleichheit in Melodie, Harmonie, Takt und Tonart, daß Herr Delisle die Holtzmannsche Messe vor sich gehabt bzw. abgeschrieben haben muß, als er die Musik auf sein Gedicht setzte.«

Einen Augenblick Halt: also Holzbauer war es nicht. Nehmen wir einmal vorläufig die Wahrheit des Hammaschen Fundes an, so stehen wir vor der Tatsache, daß ein gewisser Holtzmann (den Hamma mit Holzbauer verwechselt) im Jahre 1776 eine Messe schrieb, deren Credo, »wie man sieht«, der Marseillaise notengetreu ähneln soll. Ja, aber man »sah« nichts; Hamma hütete sich wohl, damals gleich seinen Fund zu publizieren, denn dann wäre der Schwindel wohl früher entdeckt worden. Wer die wirkliche Entstehungsgeschichte der Marseillaise kennt, weiß, wie unmöglich es in der berühmten turbulenten Nacht dem Rouget de Lisle selbst beim besten Willen gewesen sein müßte, rasch die Melodie aus einer Messe abzuschreiben. Hören wir indes die naive Erklärung Hammas an:

»Es läßt sich die Sache auch leicht (?!) erklären: Herr Delisle dichtete seine Hymne und wollte sie auch gleich gesungen haben; da ihm aber gerade kein Komponist zu Gebote stand, machte er als Dilettant in der Tonkunst sich die Musik selbst zurecht. Wahrscheinlich (!) spielte oder sang er öfter in Kirchen und Klöstern mit, wodurch ihm die Holtzmannschen Messen, die auch wirklich am Rheine, im Elsaß, den Bistümern Speier und Straßburg, wenn auch nur in Abschriften, sehr verbreitet waren, bekannt wurden.« (Eine Zwischenfrage: wenn sie so weit verbreitet waren, warum hat man bis heute außerhalb Meersburg noch kein Exemplar gefunden?) »Er fand es denn bequemer, eine

schon vorhandene Melodie seinen Worten anzupassen, als eine neue zu erfinden. Wir wollen ihn auch deshalb nicht tadeln, er hat einen guten Griff getan, und wenn dies die einzige Plünderung an deutschem Eigentum wäre, die in der damaligen Zeit vorgekommen, so wären unsere Vorfahren zu beglückwünschen gewesen; dessen ungeachtet glaubte ich der Wahrheit ein Zeugnis geben zu müssen, was ich um so lieber tue, als es sich um das geistige Eigentum eines deutschen Komponisten handelte, dessen Werke es verdienten, aus der Vergessenheit entrissen zu werden . . .«

»Ich kenne keine Biographie von Delisle, allein es würde sich aus den Aufenthaltsorten des Dichters wohl die Kirche ausfindig machen lassen, wo er den musikalischen Edelstein fand, mit dem er sein begeisterungsvolles Gedicht schmückte und dadurch diesem erst seine volle Bedeutung verlieh. Inzwischen mache ich diejenigen, welche sich für die Angelegenheit interessieren, darauf aufmerksam, daß die Holtzmannschen Messen als Eigentum der Stadtkirche zu Meersburg in der dortigen Kirchenmusikaliensammlung aufbewahrt werden. Das besprochene Marseillaisen-Credo wird von dem jetzigen Chormusikdirektor gewiß gern im Original vorgezeigt werden.«

Zwei Punkte sind in dieser Darstellung besonders wichtig:

1. Die Betonung der absoluten Wahrhaftigkeit der Hammaschen Angaben.
2. Die Aufforderung zur Nachprüfung in Meersburg.

Sehen wir zu, wie es mit beiden Punkten bestellt ist.

Natürlich erregte der Artikel Hammas ungeheures Aufsehen in Deutschland, nicht minder aber in Frankreich. Dort war man selbstverständlich schon aus patriotischen Gründen nicht geneigt, Hamma zu glauben, man konnte indes keine Gegenbeweise beibringen, zumal ja Hamma so vorsichtig war, sein Credo nicht zu publizieren. Dagegen rückte man ihm bald von deutscher Seite energisch zu Leibe, leider zunächst nicht in der Öffentlichkeit.

Erst im Jahre 1887 — also 26 Jahre später — publizierte der Musikschriftsteller Ernst Pasqué in der Kölner »Neuen Musikzeitung« Nr. 10 eine Notiz, wonach er folgendes in Erfahrung gebracht hatte. Der Sohn des badischen Hofgerichtsdirektors Christ, der dem Frankfurter Parlament im Jahre 1848 angehört hatte (also deshalb schon sicher ein hervorragender Mann war), habe ihm erzählt, sein Vater sei damals bereits im Jahre 1861 zu Hamma nach Neustadt gereist, weil die Nachforschungen, die Christ in Meersburg persönlich angestellt hatte, ohne jeden Erfolg geblieben waren! Hamma habe indes — so behauptet Christ — ausweichend geantwortet: »Sie müsse sich in Meersburg verschoben haben.« Auch eine Kopie des Credo, die er zu besitzen vorgab, wollte er — aus triftigen Gründen — nicht zeigen!

Damit wäre eigentlich schon die Sache als Schwindel genügend gebrandmarkt. Ich muß und will indessen den weiteren Fortgang der Dinge zeigen, da jahrzehntelang an die Sache geglaubt und mir noch im Jahre 1915 öffentlich ein »Beweis« für die Existenz der Holtzmannschen Messen in Meersburg angeboten

wurde. Der erste, der nach Christs energischem Auftreten der Sache weiterhin nachging, war Wilhelm Tappert. In seinem Nachlaß findet sich die Kopie eines mit F. Hamma unterzeichneten Briefes vom 19. August 1882 aus München. Dieser lautet: »Die Messe von Holtzmann entdeckte ich zur Zeit, als ich Chorregent und Organist an der früheren bischöflichen Kirche in Meersburg am Bodensee war (1845—1849). Ich war damals noch sehr jung und betrachtete die Sache als ein musikalisches Kuriosum und erkannte nicht die politische Bedeutung, die mir später erst klar wurde. Herr Bürgermeister Henstetter, der bei der Kirchenmusik den Kontrabaß spielte, interessierte sich für das sonderbare Credo und nahm die Messe von Holtzmann nach seinem Hause, was um so eher geschehen konnte, als Herr Dekan Heim nach der ersten Aufführung sehr indigniert war und mir die Wiederholung derselben untersagte.«

Bis hierher erscheint die Sache nicht ganz unglaubwürdig. Nun kommen aber merkwürdige Behauptungen:

»Während meines Aufenthalts in Genf teilte ich das Faktum in einer Gesellschaft mit, worüber einige Franzosen in Harnisch gerieten. Ich ließ mir nun eine beglaubigte Abschrift schicken. Diese Abschrift sandte ich später an Herrn Fétis nach Brüssel, der mit den Nachkommen von Rouget Delisle wegen der Autorschaft in Konflikt geriet, d. h. einen Prozeß hatte, diesen aber, wie ich in den Zeitungen las, gewann.«

Das genaue Gegenteil ist wahr: Fétis hat seinen Prozeß gegen den Neffen Rougets verloren und schließlich in seinem vom 27. Oktober 1864 datierten Schreiben (abgedruckt bei Loquin, S. 135) an Kastner eingestehen müssen, daß er keinen Zweifel mehr an der Autorschaft Rougets für Dichtung und Musik hege: »Dès ce moment, toutes les doutes sont dissipés, et toute polémique doit cesser.«

Mit keinem Wort hat übrigens Fétis in dieser Polemik die Hammasche Entdeckung berührt; er hat also entweder Hammas angebliche Sendung nie erhalten oder — sie nicht ernst genommen! Fétis hatte zudem die Autorschaft von Navoigille behauptet, wurde aber von Kastner widerlegt. Nun also weiter:

»Herr Bürgermeister Henstetter nebst Frau und Tochter starben, und es war mir nicht möglich, die fragliche Messe im Original zu erhalten, auch der Chorregent in Meersburg konnte mir keine andere Auskunft geben, als daß die Holtzmannschen Messen im Inventar verzeichnet wären, aber nicht mehr vorhanden seien.«

Also: zwischen 1845 und 1849 fand die erste und letzte Neuaufführung des Credo in Meersburg statt, worauf der Bürgermeister das Original nach Hause nahm. Im Jahre 1861 aber forderte Hamma jedermann in der »Gartenlaube« auf, sich dies Original in Meersburg anzusehen, während er im Gegensatz zu seiner dem Gerichtsdirektor Christ gemachten Behauptung nun sich mit dem Tod des Bürgermeisters herauszureden suchte. Doch es kommt noch schöner:

»Es gelang mir aber, im ehemaligen Zisterzienserkloster Ochsenhausen eine alte Abschrift der betreffenden Messen zu finden, die ich, verlockt durch einen

ziemlich hohen Preis, an einen Amerikaner verkaufte. Die Abschrift der Melodie, die ich Jhnen schickte, ist von einer Abschrift vom Original, die ich seinerzeit flüchtig in mein Skizzenbuch einschrieb. Abschriften der Holtzmannschen Messen wären ohne Zweifel in oberschwäbischen und badischen Kirchen zu finden. Vor einigen Jahren war im ›Schwäbischen Merkur‹ eine Anzeige von Versteigerung musikalischer Instrumente und Musikalien von der Kirchenverwaltung in Konstanz, worunter auch Messen von Holtzmann aufgeführt waren. Leider konnte ich nicht, wie ich beabsichtigt, nach Konstanz fahren.«
Merkwürd'ger Fall! Leider hat sich der glückliche Amerikaner, der alleinige Besitzer »echter«(?!) Holtzmann-Messen, noch nicht wiedergefunden. Tappert notiert, er habe gleichzeitig mit dem Brief eine Kopie der Niederschrift aus dem im Brief erwähnten Skizzenbuch erhalten: »Wer sich mit alten Sachen je beschäftigt, mußte auf den ersten Blick erkennen, daß das Credo nach der Marseillaise geformt wurde, nicht umgekehrt! Wie der Täter hieß, ist gleichgültig. Ein Komponist Holtzmann dürfte nie existiert haben.« Soweit Tappert, der sich noch über einige weitere Ungenauigkeiten in Hammas langem Brief aufregt: Hamma bringt die bereits erwähnten Gerüchte von Reichardts Autorschaft (er schreibt: Reichmann!) zur Sprache und behauptet fälschlich, die Marseillaise sei auch textlich nur die Übersetzung eines Kriegsgesanges von Eulogius Schneider. In Wirklichkeit übersetzte, was Tappert nicht wußte, etwa sechs Monate nach der Entstehung der Marseillaise, Schneider die Dichtung ins Deutsche (vgl. Tiersot, La Marseillaise, Paris 1915, S. 73). Diese Schneidersche Marseillaise soll zuerst in der Zeitung »Argos oder der Mann mit vier Augen« (Redakteure Schneider und Buttenschön) gedruckt sein. Indes weder Hamma noch Tappert haben Exemplare davon auftreiben können. Hamma behauptet, von Buttenschön in Speier und Schmolze in Pirmasens, zwei intimen Freunden Schneiders, diese Nachrichten zu haben. Jedenfalls ist auch dieser »Beweis«, zum mindesten die Autorschaft des Textes nach Deutschland zu verlegen, gescheitert.
Tappert meint im Anschluß daran: »Die Glaubwürdigkeit des Herrn Hamma wird von Leuten, die ihn und die Verhältnisse kennen, lebhaft bestritten. Ich muß gestehen, daß mir die Widersprüche zwischen jenem ersten Aufsatz in der ›Gartenlaube‹ und dem Brief von 1882 höchst verdächtig sind. Mangel an gründlichem Wissen und zuverlässigem Gedächtnis verbinden sich mit einer seltenen Leichtgläubigkeit. Er fällt auf jedes Altweibergeschwätz hinein!«
Leider habe ich in Tapperts Nachlaß die von Hamma gesandte Skizze nicht finden können. Denn der oben wiedergegebene Brief Hammas war gar nicht an Tappert selbst gerichtet, wie man zunächst annehmen sollte, sondern an August Reiser (1840—1904), der von 1880 bis 1886 Redakteur der Tongerschen »Neuen Musikzeitung« in Köln war. Es erschien nämlich, aber erst im November 1892, also 31 Jahre nach Hammas Veröffentlichung, ein vom 1. Mai datierter Aufsatz Reisers in der Zeitschrift »Chor-

gesang«, betitelt »Neues von der Marseillaise«. In der Einleitung dieses Aufsatzes wird berichtet, daß die Glaubwürdigkeit Hammas ebenso angezweifelt wurde wie die Messe und die Existenz Holtzmanns. Darum sei es »ebenso neu als interessant«, daß der Verfasser eine »sichtlich ältere Kopie des in Frage stehenden Credos in überraschender, für die Sache selbst indes belangloser (?!) Weise aufgefunden habe«. Reiser schreibt weiter: »Daß die Komposition, die in heutiger Nummer reproduziert ist, Anspruch auf Echtheit machen kann, ist eine offene Frage, an deren Lösung ich mich nicht wage. Es soll nur der unzweifelhafte Beweis geliefert sein, daß das ›sagenhafte‹ Credo doch in etwas existiert hat. Im Stile desselben ist die Art und Weise alter Landmessen nicht zu verkennen. Das will indes wenig sagen, denn der gleiche Schlag war ja bei uns vor gar nicht wenig Jahren leider noch vielfach im Schwunge. Das sonderbare Opus wird wenigstens als Kuriosum allgemeines Interesse in Anspruch nehmen.«

Einen sonderbaren Kommentar zu diesem Artikel Reisers finde ich in Tapperts Randbemerkungen: »Am 10. August 1881 schickte mir Reiser aus Köln die fragmentarische Niederschrift des Credo vom angeblichen Holtzmann. Reiser gebärdet sich, als habe er neuerdings ein älteres Dokument aufgefunden — Mumpitz! Nach meiner Überzeugung handelt es sich nur um eine Fruktifizierung des Hammaschen Schwindels!« — »An Reiser geschrieben 19. November 1892. Reiser veröffentlicht die Niederschrift, die ihm Hamma schickte; auf diese bezieht sich die Stelle in Hammas Brief an Reiser, München, 19. August 1882.«
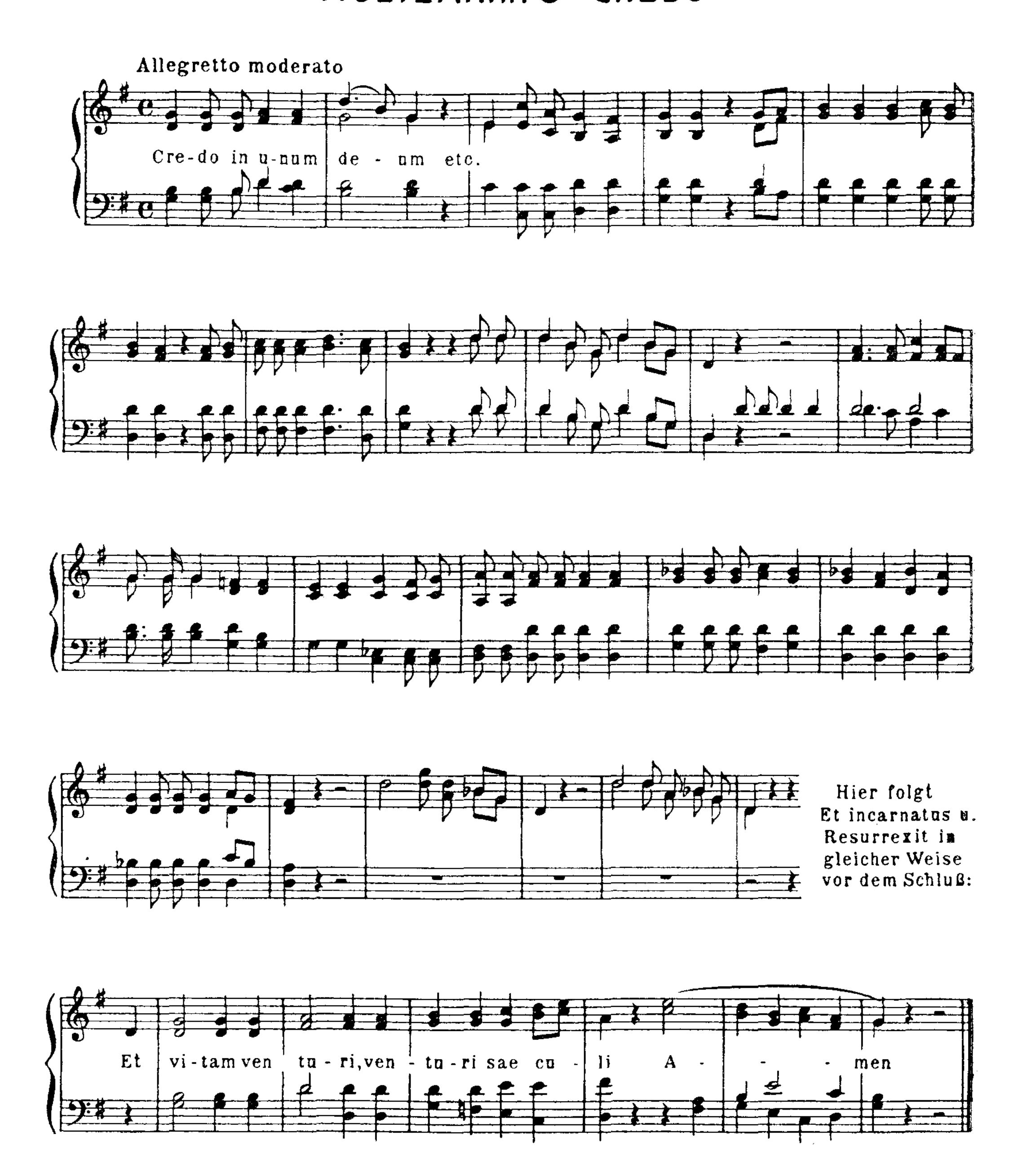
Ehe ich nun nach Reisers Kopie das Holtzmannsche Credo wiedergebe, möchte ich doch den weiteren Verlauf der Angelegenheit noch skizzieren. Von Reiser erhielt der Violinist Adolf Köckert (1882 bis 1911) eine Kopie, über die er sich in einem Aufsatz der »Schweizerischen Musikzeitung« (1898) äußerte. Köckert (der, was inzwischen schon längst widerlegt ist, Grison für den Autor der Marseillaise hält) bringt ein paar interessante Neuigkeiten zu unserer Angelegenheit bei. Er schreibt: »Authentisch dokumentierte Beweise liegen nicht vor, nur das Wort von Fridolin Hamma, der in Cannstatt, als er schwer erkrankt daniederlag und dem Tode entgegensah, seinem Bruder Franz Hamma, gegenwärtig Kaiserlicher Musikdirektor in Metz (dem wir diese Mitteilung verdanken), auf dessen Anfrage antwortete: ›Was ich geschrieben habe, ist wahr; ich hatte von dem Holtzmannschen Credo eine Abschrift, die ich nicht mehr finden kann. Ich werde in dieser Sache nichts mehr tun.‹« (Es scheint, daß Fridolin Hamma seinem Kollegen Reiser diese Abschrift geschenkt hatte, ohne sich dessen mehr zu erinnern.)

Nun muß man sich fragen: war Hamma ein Betrüger, ein Betrogener oder ein betrogener Betrüger? Ich glaube das letztere, und diese Annahme wird noch gestützt durch eine Vermutung Köckerts. Dieser meint nämlich, ein Spaßvogel habe sich den Scherz gemacht, dem Hamma, der sich an der Revolution vom Jahre 1848 so lebhaft beteiligte, daß er in die Schweiz fliehen
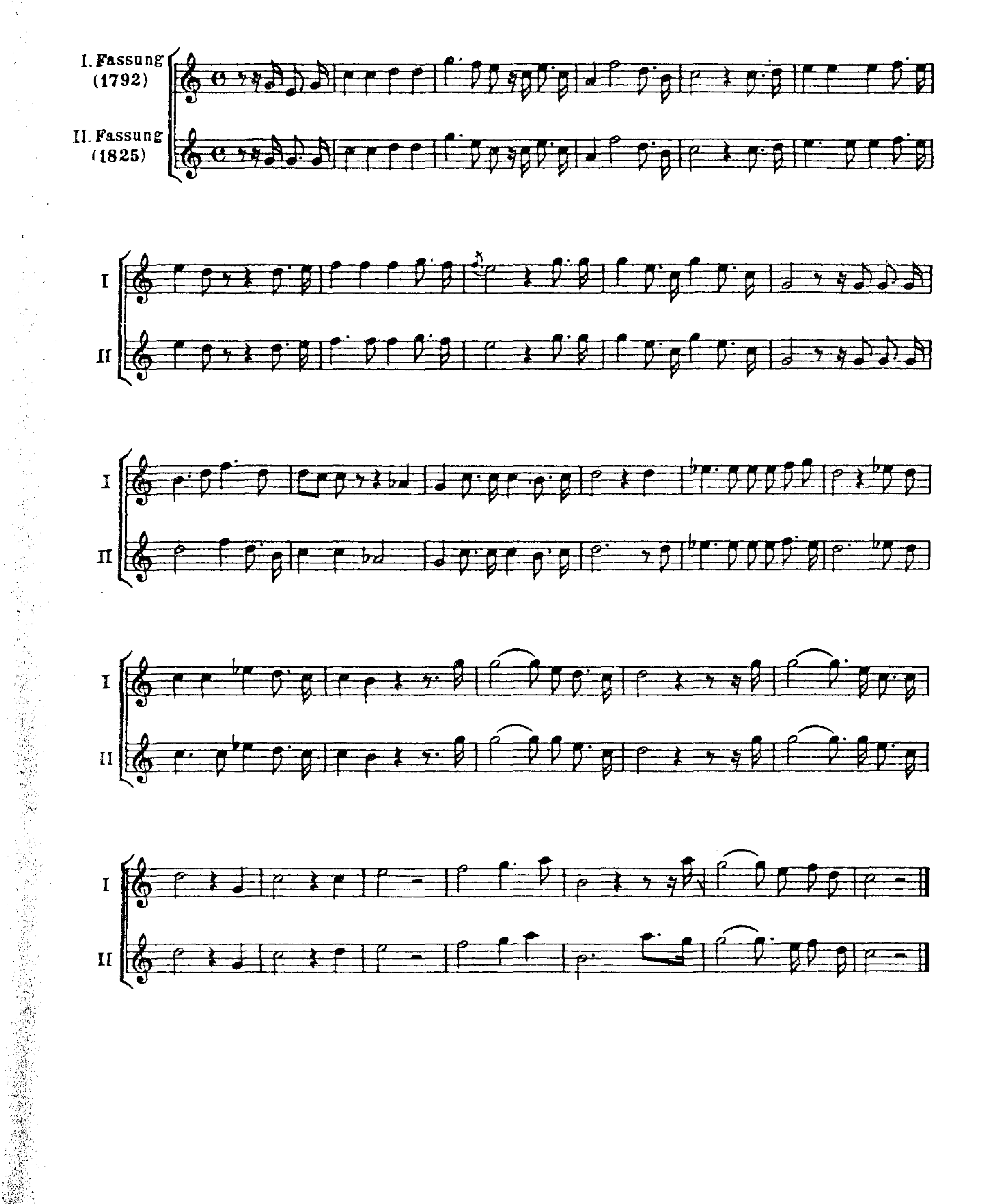
mußte, die Messe mit dem Marseillaisen-Credo in die Hand zu spielen, um sich über seine revolutionären Ideen lustig zu machen. Nachdem der Scherz gelungen, habe der Spaßmacher die Messe wieder an sich gebracht. Selbst Hamma habe später, als er von München nach Meersburg nochmals auf die Suche ging, nichts mehr finden können, ebenso wie zahlreiche andere Leute, die »ohne das geringste Resultat« sich »viele Mühe« gegeben hätten, um auf die Spur des Schatzes zu kommen. Um so merkwürdiger ist es, daß mir plötzlich, als ich Moszkowskis Phantasien bereits im »Berliner Tageblatt« kurz widerlegt hatte, im »Vorwärts« vom 9. August 1915 ein gewisser Rudolf Franz in einem längeren Aufsatz »Das Urbild der Marseillaise« entgegentrat. Er behauptete, die bisherigen Nachforschungen in Meersburg müßten »sehr leichtfertig« betrieben worden sein, denn er selbst habe im Chor der dortigen Kirche vor drei Jahren mindestens *eine* Notenhandschrift von besagtem Holtzmann gesehen. Franz behauptet, Anfang August 1912 in Meersburg gewesen zu sein, wo ihm der Organist der Stadtkirche seinen Sohn zur Nachforschung mitgab. In einem Notenschrank habe er unter Messen des 18. Jahrhunderts eine von Hamma und eine von Holtzmann gefunden. Die Holtzmannsche, eine Missa *solemnis* (während Hamma von einer Missa *brevis* geredet hatte), erwies sich jedoch nicht als die gesuchte. Alle übrigen alten Noten sollen schon früher teils verbrannt, teils als Makulatur versteigert worden sein. Auch Franz muß zum Schluß gestehen, daß das Credo der kleinen Messe von Holtzmann schwerlich in der Diözese Konstanz noch aufzutreiben sei. Aber er gibt die Hoffnung nicht auf: »Vielleicht taucht es in einem anderen Winkel der Südwestecke doch noch einmal auf. Es sind ja immer nur die geistigen Waffen gewesen, die der Deutsche zum Befreiungskampfe der Menschheit geliefert hat, und es wäre ein kleiner Trost, wenn auch das revolutionäre Lied der Lieder, das heute längst zu uns zurückgekehrt ist, als altdeutsches Gut erwiesen würde.«

Ich erwiderte damals schon Herrn Franz, daß das von ihm aufgefundene »Holtzmann«-Manuskript in so verdächtiger Nähe von einem Hammaschen auftauchte, daß ich nur glauben kann, Hamma habe außer der Marseillaisen-Messe auch noch andere alte Manuskripte auf den gleichen Namen »getauft«. Aber selbst wenn ich die Existenz Holtzmanns, selbst wenn ich die Echtheit des Credo zugeben würde, bleibt immer noch ein großer Einwand: ich kann nämlich mit geradezu mathematischer Sicherheit beweisen, daß das Credo nicht nur nicht *vor* 1792, sondern ganz bestimmt *nach* 1825 entstanden ist. Vergleicht man nämlich beide Versionen der Marseillaisenmelodie, deren erste die Lesart des ersten Druckes von 1792 darstellt, während die zweite die von Rouget de Lisles im Jahre 1825 publizierte endgültige Fassung ist, (die übrigens im Jahre 1887 unter General Boulanger noch einmal »offiziell« revidiert und teilweise verschlechtert wurde), so sieht man, daß Holtzmanns »Credo« in der Hauptsache nach der *zweiten* Version gemacht ist.

Holtzmann's Credo



DIE MARSEILLAISE 1792 UND 1825



KONGRESSE UND MUSIKFESTE

GRUNDSÄTZLICHE BEMERKUNGEN ZUR VERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN MUSIKGESELLSCHAFT UND ZUM HÄNDEL-FEST IN LEIPZIG

VON

HANS SCHNOOR-LEIPZIG

Seit acht Jahren besteht eine Deutsche Musikgesellschaft. Kretzschmar war ihr Gründer, und bekanntlich suchte diese Vereinigung ihren Zweck darin, nach dem Zerfall der Internationalen Musikgesellschaft die Fortführung der deutschen musikwissenschaftlichen Arbeit zu sichern. Ob bei der Gründung im Jahre 1917 der Gedanke einer dauernden betont nationalen Eingrenzung Gefallen fand oder ob man damals schon von den Nachteilen der Lage überzeugt war, das sind Fragen, die glücklicherweise heut gegenstandslos geworden sind. Die Teilnehmerschaft an dem Leipziger Musikkongreß — dem ersten, den die Gesellschaft veranstaltete — stand in ihrer Mehrheit wohl entschieden unter dem Eindruck, daß die Wiederaufnahme des internationalen kunstwissenschaftlichen Austausches nur eine Frage der Zeit und Gelegenheit sein könne. Tatsächlich haben alle Annäherungen zwischen den einzelnen Ländern, die im Wege des persönlichen Verkehrs, nicht im Namen irgendwelcher Gesellschaften und nationalen Gruppen stattfanden, zu dem Ergebnis geführt, daß die anonymen Umrisse einer neuen internationalen musikalischen Arbeitsgemeinschaft heute schon vorhanden sind. Es kann nur darauf ankommen, die äußere Form zu finden, in der sich der Gedanke der musikwissenschaftlichen Internationale wiederholen wird. Diese Formfrage aber macht selbst denen Kopfzerbrechen, die sich über die Notwendigkeit und über die Prinzipien eines erneuten internationalen, gesellschaftlich geregelten Austausches geistiger Güter nicht im mindesten im unklaren sind. Die Neigung ist allgemein, endlich die freie Entschließung der Vernunft zur Geltung zu bringen und aus der ängstlichen und mißtrauischen Zurückhaltung herauszutreten. Aber wer soll den Anfang machen? Der Deutschen Musikgesellschaft kann man Engherzigkeit und ungenügende Bereitschaft nicht vorwerfen. Das Interesse ihrer Mitglieder an den Vorgängen im Auslande dürfte sich selbst in Zeiten, wo jede bescheidene Information mit schweren persönlichen Opfern verbunden war, wo faktisch kaum noch irgendein Zusammenhang zwischen den nationalen wissenschaftlichen Organisationen bestand, eher gesteigert haben, als daß es irgendwie verblaßt wäre. So mußte auch der Ausschluß deutscher Gelehrter von den Tagungen ausländischer Gesellschaften doppelt unerträglich wirken: moralisch wie vom Standpunkt der materiellen Interessen. Für die moralische Schädigung tritt ein gewisser Ausgleich dadurch ein, daß das ehemals feindliche Ausland selbst heut geneigt scheint, das Verwerfliche einer wesentlich von politischen Motiven bestimmten

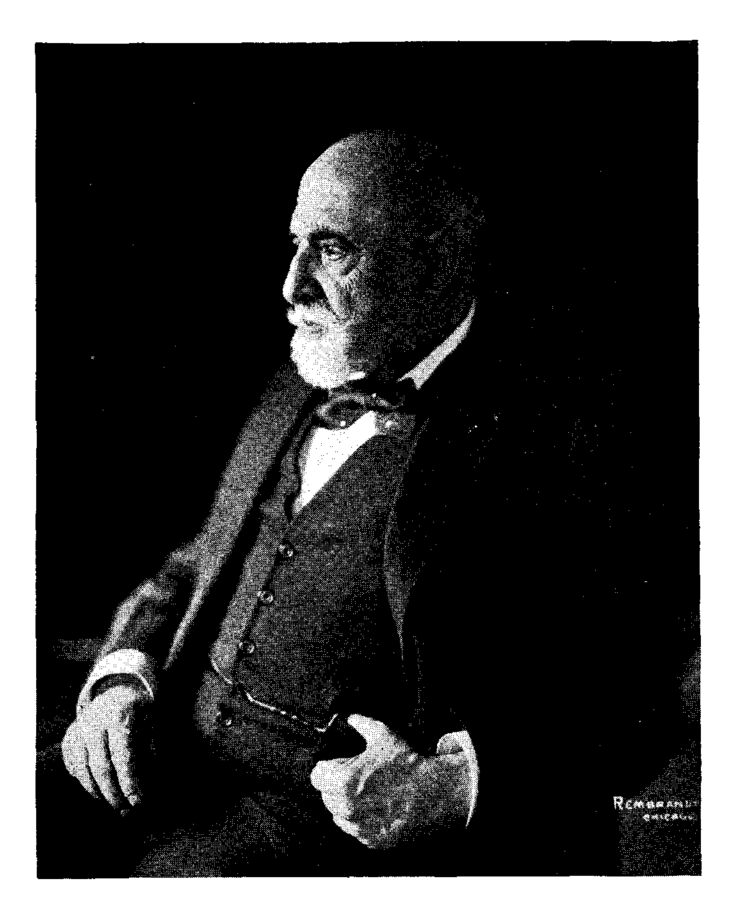
Haltung zu bekennen. Die materiellen Schäden aber sind in absehbarer Zeit nicht gut zu machen. Sie sind ungeheuer.

So ist die Lage der deutschen Musikwissenschaft und der Wissenschaft im allgemeinen. Sechs Jahre nach Kriegsende.

Diese grundsätzlichen Bemerkungen erscheinen heut gebotener als je. Denn erstens liegt in den Bemühungen der deutschen Musikwissenschaft zweifellos die Tendenz nach internationaler Ausbreitung; die Ergebnisse des Leipziger Kongresses sind also auch mit Rücksicht auf den internationalen Wettbewerb aufmerksam zu werten. Zweitens fiel der Kongreß in eine Zeit, wo das Problem des internationalen wissenschaftlichen Austausches durch die *Völkerbundskommission für geistige Zusammenarbeit* eine Lösung gefunden hat, die zwar nicht unmittelbar, aber doch indirekt auf die Gestaltung der Dinge im musikwissenschaftlichen Interessenbereich Einfluß gewinnen könnte. Zumindest haben die Vertreter der deutschen Musikwissenschaft alle Veranlassung, die Vorgänge innerhalb der Völkerbundsorganisationen genau zu studieren. Wie man erfuhr, ist *Paris* zum Sitz des Internationalen Instituts für geistige Zusammenarbeit ausersehen worden. Die französischen Wünsche haben sich durchgesetzt, der französische Einfluß wird auch hier dominieren. Die im Völkerbund zusammengeschlossenen Staaten haben zwar dagegen ihre Befürchtungen geltend gemacht, ohne doch sich ernstlich der französischen Initiative zu widersetzen. Der Sitz der alten Internationalen Musikgesellschaft war bekanntlich in Deutschland, in *Leipzig*. Da die Völkerbundskommission auch dem Problem der internationlen Organisation im Gebiete der künstlerischen Produktion Aufmerksamkeit geschenkt hat, so ist gar nicht daran zu zweifeln, daß ein Wiederaufleben der Internationalen Musikgesellschaft bei der heutigen politischen Konstellation nur innerhalb der vom Völkerbund geschaffenen Organisationen möglich ist. Dieser Gedanke wird das schmerzliche Bedauern und wohl auch den Protest vieler um die alte Internationale hochverdienter deutscher Musikwissenschaftler hervorrufen. Andererseits sollte die Frage der örtlichen Zentralisation wissenschaftlicher Bestrebungen auch nicht überschätzt werden. Entscheidend bleibt doch die Güte der Leistungen der einzelnen Länder. Die nationale Zusammenfassung der besten und produktivsten Elemente ist geradezu die Vorbedingung für eine internationale Auswertung der Forschungsergebnisse. Ein besonders naheliegendes Beispiel: In den Leipziger Kongreßtagen ist eine *Gesellschaft für wissenschaftliche Bibliographie* gegründet worden. Man weiß, mit welchem Fleiß, welchem Organisationsvermögen deutsche Gelehrte an die Lösung bibliographischer Aufgaben heranzugehen pflegen. Wenn die Völkerbundskommission mit Recht gerade die Notwendigkeit guter internationaler bibliographischer Organisationen betont, so darf mit Bestimmtheit darauf gerechnet werden, daß auf musikwissenschaftlichem Gebiet ohne die umfassende Mitwirkung deutscher Fachleute die Durchführung des Gesamtplanes überhaupt undenkbar ist. Die

musikwissenschaftliche Bibliographie bietet das lehrreichste Beispiel für die Notwendigkeit absolut gleichberechtigter Teilnahme aller Ländergruppen an der Durchführung wissenschaftlicher Organisationen. Theoretisch wäre es tatsächlich nach den Beschlüssen der Völkerbundskommission denkbar, daß in die Leitung des Pariser Instituts deutsche Gelehrte eintreten, die Autoritäten eines Spezialgebietes wären. Auch praktisch erscheint eine solche Lösung nicht ausgeschlossen — selbst bei einem generellen Verzicht Deutschlands auf den Eintritt in den Völkerbund. Im übrigen gilt das Pariser Institut wesentlich als Informationszentrum. Der eigentliche geistige Gedankenaustausch wird sich nicht innerhalb festgefügter Systeme vollziehen. Er wird in aller Zukunft in solchen Gebieten stattfinden, wo sich schöpferische Kräfte am stärksten regen.

Hat die deutsche Musikwissenschaft augenblicklich diese moralischen Vorteile für sich? Wäre sie berechtigt, den Vorsitz in einer neuen musikalischen Gesellschaft der Nationen zu beanspruchen? Wenn man überlegt, daß es im wesentlichen noch dieselben Männer sind, die heute, wie vor zehn, fünfzehn Jahren, für den Ruf der deutschen Musikwissenschaft einstehen, so erledigt sich die Frage von selber: ihre Leistung wiegt so vollkommen die Summe internationaler Produktion auf, daß selbst bei einer künftigen Senkung des Niveaus, selbst bei Berücksichtigung von Verlusten, wie sie der Tod *Riemanns* und *Kretzschmars* darstellen, zu ernsten Sorgen kein Grund vorläge. Diese Erwägung darf uns aber nicht hindern, ganz offen auszusprechen, daß die Resultate des Leipziger Kongresses den Erwartungen nicht entsprachen, daß sie, von der Fiktion einer neuen Internationale aus betrachtet, keinesfalls höheren repräsentativen Ansprüchen genügten. Offenbar war vergessen worden, daß dieser Kongreß, als der erste nach dem Zusammenbruch der internationalen Beziehungen, auch allerstärkste Beachtung vom *Ausland* her finden mußte. Schon die *Organisation* des fünftägigen Kongresses schloß eine gewissenhafte Beobachtung der einzelnen Veranstaltungen aus. Die Sektionen tagten aus Zeitmangel und wegen des übermäßigen Stoffzudrangs getrennt nebeneinander. Einen beträchtlichen Raum nahmen Referate ein, deren Ergebnisse unter den Gesamtbegriff einer wissenschaftlichen »Statistik« zu ordnen wären. Ich meine damit nicht nur die an sich sehr dankenswerten und unentbehrlichen Einzelfeststellungen zur Musikgeschichte gewisser Länder, Epochen und Schulbezirke, sondern überhaupt solche Vorträge, die sich in der dissertationsmäßigen Ausbreitung eines wissenschaftlichen Materials erschöpften und dem eigentlich produktiven Moment der freien Diskussion keinen Raum boten, sei es, daß das Interesse am Gegenstand zu gering, sei es, daß die wissenschaftliche Quelle an sich im Augenblick unkontrollierbar war. Für die innere Bedeutung des Kongresses ist es vollkommen belanglos, ob sich irgend jemand in subjektiv anfechtbarer, wissenschaftlich anspruchsloser Form etwa über die Lage der Musik um die Wende des 20. Jahrhunderts ausspricht. Gegenüber solchen



Leopold Auer



Atelier Riess, Berlin, phot.

Alice Ehlers

Erscheinungen, die zahlreich zu beobachten waren, hätte unbedingt die Zensur auftreten müssen. Wie belanglos manches Referat, wie unproduktiv die Arbeit mancher Sektion war, wird übrigens der *Kongreßbericht* erweisen, dessen baldiges Erscheinen angekündigt worden ist. Andererseits wird dieser Bericht zweifellos Klarheit darüber erbringen, wo die schöpferische Stärke der heutigen Musikwissenschaft liegt und auf welcher Seite ihres vielfältigen Betätigungsfeldes am ehesten eine große zusammenfassende, synthetische Leistung möglich erscheint. Ohne der endgültigen Klärung dieser lebenswichtigsten Frage für die deutsche Musikwissenschaft vorgreifen zu wollen, dürfte es angezeigt sein, auf die außerordentlich günstige Lage im Forschungsgebiet der *mittelalterlichen Musik* hinzuweisen. Nirgends scheint augenblicklich die wissenschaftliche Intuition so lebendig, nirgends eine exaktere Begründung der Forschungsprobleme erstrebt zu werden. Ähnliches kann von der *Vergleichenden Musikwissenschaft* gelten, ähnliches von der *Methodik.* Doch führen schon die methodologischen Untersuchungen, falls sie nicht auf genügend exakten Voraussetzungen aufgebaut sind, zu schwankenden Ergebnissen. Und damit wird eine Krise der ganzen systematischen Musikwissenschaft heraufbeschworen. Will sich die musikalische Kunstlehre ihren Platz zwischen künstlerischer Praxis und exakter Forschung erhalten, so wird sie sich aus uferlosen Debatten etwa um Stilfestsetzungen zurückziehen und wieder zum »Objekt« hinwenden müssen, um an diesem die Kraft der künstlerischen Schau, der Intuition zu messen. Nicht das Abgeleitete, der »Stil« soll in den Mittelpunkt der Kunstbetrachtung gerückt werden, sondern das Kunstding »an sich«. Der Goethesche Sinn für das *Meßbare* einer Erscheinung müßte allen kunstwissenschaftlichen Erwägungen zugrunde liegen. Vom »Objekt« aus die allgemeinen Beziehungen zu suchen, die weiteren und schließlich auch die philosophischen Horizonte zu überschauen — das bleibt der letzte und einzige Zweck aller Musikwissenschaft. Als Objekt im engeren Sinne steht das musikalische Kunstwerk der verschiedenen geschichtlichen Epochen zur Diskussion. Um das Studium am Objekt so bequem wie möglich zu machen, sind die *Denkmäler-Publikationen* da. Es ist selbstverständlich, daß die auf Erschließung der Quellen gerichtete Arbeit weiterhin stärkstens zu fördern ist. Als eines der wichtigsten positiven Ergebnisse des Leipziger Kongresses kann denn auch festgestellt werden, daß neben der Fortführung der Denkmäler-Publikationen ein neues Quellenwerk geplant ist. Es hat sich eine wissenschaftliche *Gesellschaft für die Publikation älterer Musik* gebildet, die, von verlegerischer Tatkraft gefördert, die Arbeiten der Denkmäler-Kommissionen selbständig ergänzen wird. Vielleicht liegt in dieser Gründung der handgreiflichste Beweis für die Bedeutung der Leipziger Versammlung.

* * *

Auch das Ergebnis des *Händel-Festes* ist zunächst greifbar in Gestalt einer gesellschaftlichen Gründung: unmittelbar unter dem Eindruck der musi-

kalischen Ereignisse hat sich eine »*Händel-Gesellschaft*« gebildet, die die große internationale Händel-Gemeinde umfassen soll. Die organisatorische Grundlage der Händel-Gesellschaft ist ähnlich wie die der Bach-Gesellschaft. Ihr Zweck ist die Pflege Händelscher Kunst und die Vertiefung ihres Verständnisses. Die Zeit stellt aber noch konkretere Aufgaben: es gilt die Händel-Bewegung, insbesondere die Händel-Opernrenaissance zu beobachten und produktiv zu erhalten. Es soll versucht werden, den Händel-Renaissancegedanken von jedem wohlmeinenden Dilettantismus zu befreien. Händels Opern sollen in künstlerisch unanfechtbaren Ausgaben der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Händel-Gesamtausgabe — heute zum Teil vergriffen — will man ergänzen und unter schärferen kritischen Gesichtspunkten neu zum Druck geben. Man will auch den Mitgliedern der Gesellschaft Gelegenheit bieten, diese Ausgabe zu einem ermäßigten Subskriptionspreise zu erwerben. Händel-Jahrbücher sollen ausgegeben werden. Endlich ist die regelmäßige Veranstaltung von Händel-Festen geplant.

Die Initiative zu diesem großzügigen Plan kommt von Dr. *Karl Straube*, demselben hervorragenden, einzigartigen Künstler, dem die Gesamtleitung des Deutschen Händel-Festes in Leipzig in den Tagen vom 6. bis 8. Juni oblag. Nur wenige Worte über die Organisation und den Erfolg des Festes mögen diese prinzipielle Betrachtung ergänzen. Es wäre allgemein zu sagen, daß man bei dem Bestreben, Händels künstlerische Universalität und menschliche Größe vielseitig zu beleuchten, wieder wie so oft die Aufnahmefähigkeit des Hörers überschätzt hat. Außer instrumentaler Monumentalkunst und kammermusikalischer Kleinkunst wurden zwei Oratorien: »*Belsazar*« und »*Salomo*« und die Oper »*Tamerlan*« (in *Hermann Roths* neuer Bearbeitung) geboten.

Den »Tamerlan« hatte *Gustav Brecher* überaus sorgfältig einstudiert. Es wäre möglich, an diese nachschaffende Tat eines faszinierenden Künstlers grundsätzliche Erwägungen über die Frage der Erneuerung der Händel-Opern zu knüpfen, wie es andererseits verlohnen möchte, *Walther Brügmanns* ausgezeichnete, sehr persönliche Regieleistung und die Bühnenbildkunst *Paul Aravantinos* im Vergleich zu den bisher vorliegenden Resultaten der Barock-Bühnenrenaissance zu werten. Allein es muß hier genügen, nachdrücklich auf die ideelle Gesamtbedeutung des Händel-Festes zu verweisen. Es sei ganz allgemein der ungeheuer tiefwirkende und nachhaltige Eindruck auf die Hörerschaft festgestellt, unter der sich Kenner und Enthusiasten wie *Romain Rolland* befanden. Es genüge endlich, die große Leistung *Karl Straubes*, die am sinnfälligsten im monumentalen Aufbau der Chöre zutage lag, mit dem einzig zutreffenden Ausdruck des Menschlich-Vollendeten zu bezeichnen (trotz gewisser Unzulänglichkeiten und Schwankungen in der Darbietung der Gesangssolisten).

* * *

Über die Nützlichkeit und den inneren Sinn der zeitlich-örtlichen Vereinigung des Kongresses mit dem Händel-Fest ist vielerlei geschrieben und gesagt worden. Eine einzige Bemerkung über diese Zusammenhänge drängt sich noch auf: Die neue Händel-Bewegung hat dazu geführt, daß das pietistisch-theologische Händel-Bild einstürzte und die Totalität der Wesenskräfte dieses Klassikers erkannt wurde. Diese Händel-Renaissance aber ist durchaus eine Folge jenes romantischen *Historismus*, dem auch die Wissenschaft der Musik ihre mächtigsten Anregungen verdankt. Die wissenschaftliche Tendenz unseres Zeitalters hat eine tiefe künstlerische Sehnsucht gelöst. Insofern darf die musikalische Kunstlehre durchaus auf sich stolz sein. Immerhin erwächst der Musikwissenschaft nun auch eine Verpflichtung: sie darf die Beziehungen zur lebendigen Praxis der Kunst, die vielleicht nie so reich waren wie in diesem Augenblick, keinesfalls einem öden philologischen Geist opfern. Dieser Geist hat nichts zu tun mit dem, was wir exakte Wissenschaftlichkeit nannten. Eine Kunstwissenschaft kann exakt genug begründet sein und kann doch mit ihren Ergebnissen, ihren ideellen Ausstrahlungen in ein Reich der klingenden Musik hinaufreichen.

Das etwa ist, in kürzeste Formel gedrängt, die Mahnung und Erfahrung dieser Leipziger Musiktage.

DAS KIELER TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

Zum 55. Male versammelte der *Allgemeine Deutsche Musikverein* seine Mitglieder zu sommerlicher Tagung. In den Tagen vom 14. bis 18. Juni fand in *Kiel* das Tonkünstlerfest des Vereins statt. Kann man es, was Qualität der dargebotenen Werke angeht, nicht gerade zu den reichsten Festen des Musikvereins zählen, so hielt es sich dennoch auf einer mittleren Höhe, und die gastliche Aufnahme in Kiel, die landschaftlichen Reize der alten Hafenstadt bewirkten alle zusammen, daß man Kiel in angenehmer Erinnerung halten wird.

Die Generalversammlung verlief auch in diesem Jahre wieder stürmisch. Hauptthema der Diskussion war der unter so merkwürdigen Umständen zutage getretene *preußische Ministerialerlaß* über den »*Privatunterricht in der Musik*«. Es gab eigentlich nur eine Stimme über das Unzweckmäßige dieses Erlasses. Ganz besonders jedoch richtete sich die Empörung gegen die Art und Weise, wie den musikalischen Fachverbänden, zumal dem Allgemeinen

Deutschen Musikverein jegliche Kenntnisnahme des Wortlauts, jeglicher Einfluß auf den Inhalt entzogen wurde, unter den merkwürdigsten Begründungen. Ein scharfer Protest gegen diese unwürdige Behandlung soll an das Kultusministerium, den Staatsrat gerichtet werden, soll auch der deutschen Presse zugehen. Nach dieser Beschlußfassung wurden die laufenden Formalitäten erledigt. Der Vorstand wurde wiedergewählt, mit Ausnahme des Musikausschusses, aus dem die Herren *Hindemith, Scherchen, Schünemann* ausschieden. Sie wurden ersetzt durch die Herren *Bischof, Bohnke, v. Keußler*. Die philosophische Fakultät der Universität Kiel ehrte den Musikverein ganz besonders durch Ernennung seines zweiten Vorsitzenden *Sigmund v. Hausegger* zum Ehrendoktor der Philosophie.

Nun zum künstlerischen Ergebnis des Festes.

Wenig erfreulich war die dramatische Darbietung, die Intendant *Georg Hartmann* im Stadttheater zum Feste beisteuerte. Die beiden aufgeführten kleinen Opern sind anscheinend das Ergebnis einer Verlegenheitswahl. Mußte man bei dieser Gelegenheit wirklich auf zwei recht mittelmäßige, an anderen Bühnen schon aufgeführte Werke zurückgreifen? Konnte man sich nicht zu einer Uraufführung aufschwingen? Gibt es wirklich in ganz Deutschland und Österreich kein neues dramatisches Werk, das als »Festoper« sich geeignet hätte? Bei rechtzeitiger, ernsthafter Bemühung hätte man etwas finden können, das vor dem Forum der deutschen Tonkünstler aufzuführen sich mehr verlohnt hätte. *Max Ettingers* Einakter »*Juana*« hat in Nürnberg starken Beifall gefunden. Diesmal vor einer Hörerschaft anspruchsvoller Fachgenossen versagte das Werk völlig. Auch das von vielen Seiten außerordentlich stark gelobte Libretto von *Georg Kaiser* verfehlte seine Wirkung. Von »Dichtung« vermag ich in diesem kalt ausgeklügelten, auf kinodramatischen Effekt zielenden Szenengerüst nichts zu sehen. Lassen wir selbst innere, psychologische Wahrheit beiseite, so versagt auch die äußere Logik völlig, auf die sich Kaiser sonst so viel zugute tut. Welche gänzlich unmögliche, unlogische Situation, wenn sowohl die beiden um die geliebte Frau kämpfenden Männer, wie auch der philosophisch angehauchte Kammerdiener ganz genau wissen, daß Juana das vor ihr stehende Glas mit Gift trinken wird, und dennoch keiner der drei den geringsten Versuch macht, ihr das Glas fortzunehmen! Der Kammerdiener hätte in seiner Soloszene die beste Gelegenheit gehabt, das Gift auszugießen und die Katastrophe zu verhüten. Aber dann hätte ja dies Meisterstück musikdramatischer Kunst nicht entstehen können! *Ettingers* Musik hat sich an der d'Albertschen »Tiefland«-Weise und an Puccini Muster genommen, bleibt aber an Talent weit zurück hinter beiden Vorbildern. Ein paar Stellen, wie z. B. der Beginn der ersten Szene erwecken Hoffnungen, die sich im weiteren Verlauf nicht erfüllen. Die Musik hat, was man gewöhnlich den »dramatischen Zug« nennt, d. h. sie ist in schlichten Umrissen hingelegt, verschmäht keineswegs den »schlagenden« Effekt, gibt den Sängern

Gelegenheit sich zu zeigen, sucht die ohrenfällige Melodie. Dies alles könnten Vorzüge sein, wenn nur anstatt der verkitschten Schablone so etwas wie Eigenart, Charakter der Erfindung, Überlegenheit der künstlerischen Gestaltung zutage getreten wäre.

Gegen den verstimmenden Eindruck dieser *Juana* hatte es *Pierre Maurice* verhältnismäßig leicht, sich geltend zu machen mit seiner zweiaktigen komischen Oper »*Nachts sind alle Katzen grau*«, die man nach ihren Züricher Erfolgen für Kiel erwählt hatte. Gewiß ist diese dramatisierte Bandello-Novelle ein harmloser Schwank. Doch die saubere Szenenführung und manche hübsche Wendung des Dialogs machen dies vom Komponisten selbst verfaßte Buch zu einer wohl brauchbaren Unterlage. Die Musik wandelt auf den Spuren eines Wolf-Ferrari, blickt gelegentlich auch auf die »Meistersinger« zurück. Eine gewisse Grazie, gute Laune, Frohsinn muß man ihr zubilligen, nur sind alle diese schätzbaren Eigenschaften in zu großer Verdünnung vorhanden, als daß sie den Hörer berauschen, entzücken könnten. Bestenfalls langt es zu einem behaglichen Schmunzeln. Dionysischen Schwung entbehrt diese gut bürgerliche Komödie. Innerhalb ihrer etwas engen Grenzen fehlt es der Musik nicht an reizvollen anmutigen Einfällen, an hübsch geformten melodischen Gebilden. Die Kieler Kapellmeister *Richard Richter* und *Stefan Strasser*, vom heimischen Sängerpersonal nach Kräften unterstützt, lösten die ihnen zugewiesenen, nicht gerade besonders dankbaren Aufgaben mit künstlerischem Anstand.

Das Kammermusikkonzert eröffnete der Wiener *Hans Gál* mit einem *Divertimento* für acht Blasinstrumente. Eine Reihe von fünf wohlgeformten, eingänglichen, freundlichen Stücken, die ein erhebliches Können bekunden. Doch wo bleibt der Schuß kecken, draufgängerischen Temperaments, ohne das eine »Unterhaltungsmusik«, wie ein Divertimento nicht recht unterhaltsam wird? Eine Prise Strawinskij-Salz hätte diese Musik ihrer gar zu bürgerlichen, übermäßig sittsamen Atmosphäre fühlbar entrückt. Die Solobläser des Kieler Orchesters zeigten in der Wiedergabe achtbares Können. *Frank Wohlfahrts* Streichquartett op. 4 hat gewisse Vorzüge polyphoner Schreibart, die aber nicht recht zur Geltung kommen, weil über der »linearen« Tendenz des Ganzen alle übrigen Faktoren des wirksamen Aufbaus und Ausdrucks nicht genügend bemeistert sind. Der mangelnde Sinn für Proportionen der Konstruktion, die etwas nerv- und temperamentlose Ausdrucksweise, die Gleichgültigkeit gegenüber den Klangfarben-, Kontrastwerten, den Steigerungen bewirken eine Monotonie des Klanges, die dem übermäßig langen Stück gefährlich wird und eine Anzahl an sich fesselnder Episoden unwirksam macht. Das *Havemann-Quartett* setzte seine oft gerühmte Vortragskunst für dies Werk ein. — Gesänge von *Emil Mattiesen* (von Prof. Dr. *Hans Joachim Moser* zu *Giesekings* Begleitung gesungen) gehören unbeschadet ihrer musikalischen Qualitäten nicht auf das Programm des Tonkünstlerfestes. Diese zum Teil schon ein

Jahrzehnt und mehr zurückliegenden, seit Jahren veröffentlichten und des öfteren gesungenen Lieder sollten weniger vom Glück begünstigten Mitbewerbern nicht den Platz wegnehmen. — Den stärksten Eindruck dieses Konzerts vermittelte *Heinz Tiessens* neues Duo für Violine und Klavier op. 35 (von *Georg Kulenkampff-Post* und *Johannes Strauß* vorzüglich gespielt). *Tiessen* ist jetzt zu einer abgeklärten, durchgebildeten Schreibart gelangt, die durch straffe Form, charaktervollen Gebrauch der neuzeitlichen Mittel, gewählten Ausdruck stark zu fesseln weiß.

Dem »*Farblichtkonzert*« des in München heimisch gewordenen Ungarn *Alexander Lászlo* sah man allgemein mit starker Spannung entgegen. Dem schon oft, obschon zwar mehr in der Theorie als in der Praxis behandelten Problem der Verbindung von Musik und Farbe sucht Lászlo eine neue Seite abzugewinnen. Er spielte am Flügel eine Reihe eigener Kompositionen, die er auf der ausgespannten Leinwand begleiten ließ von einem an und für sich reizvollen Spiel farbiger Figuren, Linien und Flächen in steter Bewegung. So hörte und sah man zugleich eine Reihe von Präludien, betitelt: »Gelb, Veil, Laubgrün, Grau, Rot, Eisblau, Seegrün« usw. Daß dabei das Auge mancherlei reizvolle, auch ästhetisch zu wertende Eindrücke empfängt, ist nicht zu leugnen. Recht unklar bleibt jedoch vorläufig noch die Verbindung von Musik und Farbe. Warum nennt der Komponist das eine Stück »Grün,« das andere »Gelb«? Ist ein zwingender Grund für diese Wahl vorhanden, außer einer ganz subjektiven, für andere Personen unverbindlichen Gefühlseinstellung? Ferner: Bedeutet die Verbindung von Klang und Farbe wirklich eine Vertiefung des künstlerischen Genusses? Mir scheint es, daß die Eindringlichkeit der Musik eher geschwächt wird durch die Teilung der Aufmerksamkeit zwischen Ohr und Auge. Wenn man den Klang voll einsaugen und genießen will, schließt man sogar unwillkürlich das Auge. Das Argument, daß wie die Poesie mit der Musik, so auch die Malerei mit der Musik eine legitime Verbindung eingehen müsse, erscheint mir als Trugschluß. Die Sprache hat mit der Musik eine naturgegebene Verbindung durch den Gesang, die primitivste, elementarste musikalische Äußerung. Alle anderen Verbindungen der Musik mit der Plastik, der Architektur, der Malerei sind nicht mehr naturgegeben, sondern künstliche, artistische Kombinationen, daher nicht gleichwertig mit dem Gesang. Diese und ähnliche Einwendungen zu entkräften wird Herrn Lászlos dringende Sorge sein müssen, bevor man seine Bestrebungen für mehr als eine geistreiche Spielerei, ein unterhaltsames Experiment wird gelten lassen. Für die Beurteilung des von ihm und seinen Mitarbeitern ersonnenen und ausgeführten verwickelten technischen Lichtapparates, seiner Farblichtklaviatur bekenne ich mich unzuständig. Sie hat mir sehr imponiert, vielleicht weil ich so wenig von ihr verstehe.

Das erste Orchesterkonzert brachte in *Ernst Tochs* Konzert für Violoncell und Kammerorchester die nach meinem Dafürhalten reifste und wertvollste

Leistung des ganzen Musikfestes. Toch ist ein Musiker von außerordentlicher Kultur des Geschmacks, des Klanges, ein Künstler, der seine Kunst wirklich ehrlich durchgearbeitet hat, der nichts dem Zufall, dem kecken Leichtsinn, dem Sensationsschwindel überläßt, wie es nur zu oft die Matadore der jüngsten Generation tun. Zumal die geistreichen raschen Sätze schlugen ein und wurden mit lautem, spontanem Beifall begrüßt. Aber auch die tiefsinnige Meditation des Adagio hat ihre ganz besonderen Qualitäten. Der spärlichen Celloliteratur ist mit diesem Konzert im Kammerstil ein wertvolles Geschenk gemacht. *Emanuel Feuermanns* überlegene solistische Spielkunst fand hier einen ausgiebigen Tummelplatz. Auch für *Hermann Wunschs* Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester war ein Solist ersten Ranges aufgeboten: *Walter Gieseking*. Der bisher weiteren Kreisen kaum bekannte Komponist zeigt sich hier als ein kenntnisreicher, gewandter, den neuen Zielen zustrebender gestaltungskräftiger Tonsetzer. Allerdings entspricht die Qualität der Einfälle nicht ganz der tonsetzerischen Geschicklichkeit. Etwas Vergrübeltes hindert die Entfaltung jenes großen freien Zuges, jener lebendig fließenden Beweglichkeit, denen es gegeben ist, unmittelbar zum Gemüt zu sprechen.

Manfred Gurlitts drei Gesänge mit Kammerorchester brachten ähnlichen Eindruck hervor. Mehr artistische, feine Kleinarbeit, als unmittelbar wirkender, schlagender Einfall. Zudem lohnt sich bei so kleinen Gebilden kaum der Aufwand an Mitteln. Immerhin zeigt die impressionistische Tonmalerei der vor dem Sturm dahinwirbelnden Blätter im zweiten Liede ungewöhnliche Schulung von Ohr und Hand. Im Gegensatz dazu ist die Vertonung von Loerkes »Altes Spinnerlied« auf schlichte lineare Expressionistik gestellt, ohne freilich im melodischen Duktus genügend zu überzeugen. *Tini Debüser* stellte ihre Vortragskunst in den Dienst dieser nicht sonderlich dankbaren Aufgaben.

Den breitesten Raum dieses Programms nahm die »*Variationensuite über ein altes Rokokothema*« des Münchener Meisters *Joseph Haas* ein. Die seltene Kunst, zugleich volkstümlich und kunstreich zu schreiben, zeigt Haas hier wiederum, wie in vielen früheren Werken. Ein gewisser Haydnscher Zug nimmt für diese Musik ein. Die frohgemute, empfindungsvolle Suite würde noch viel eindringlicher wirken, wenn die Überfülle von sieben Sätzen ein wenig beschnitten würde. Zumal das Vorspiel erscheint mir viel zu selbständig und ausgedehnt; die nach Regerschem Variationenmuster eingelegten häufigen Generalpausen und Fermaten stören den Fluß erheblich. Gelänge es, diese Mängel der Anlage zu beseitigen, so hätte diese Suite nach meiner Schätzung die Anwartschaft darauf, ein wirklich zugkräftiges Repertoirestück sinfonischer Programme zu werden.

Das erste Kirchenkonzert wurde eingeleitet durch ein *Konzert für Orgel und Orchester* op. 45 von *Hermann Unger*. Die wenig angebaute Gattung des Orgelkonzerts wird durch dies neue Werk des Kölner Komponisten um einen achtenswerten Beitrag bereichert. Überraschungen irgendwelcher Art erlebt der

Hörer allerdings nicht. Die Musik bleibt auf festem, gesichertem Grund, zieht ihres Wegs mit gelassener Sicherheit dahin. Zwei a cappella-Gesänge aus *Robert Kahns* op. 71 nehmen für sich ein durch die Meisterschaft des Satzes, den wohltuenden Ausgleich zwischen Wollen und Können, den geistig, seelisch und technisch völlig beherrschten Stil. Ein großangelegtes geistliches Chorwerk: »*Auferstehung*« des Münchener *Walter Courvoisier* findet diesen Ausgleich, diese Überlegenheit der Gestaltung nur episodenweise. Die nicht sehr glücklich geratene Dialogform des Textes (von *Bertholet*, nach der Bibel) nimmt der Musik einerseits die Möglichkeit monumentalen Aufbaus durch die Zerstückelung in viele kleinere Teile, bietet andererseits durch den Mangel jeglicher Handlung oratorienmäßiger Gestaltung keine Aussicht. So entstand ein nicht recht wirksames Zwischending, zwischen Kantate, Requiem, Oratorium umherirrend. Daß im einzelnen viele meisterliche Züge, sogar einige überwältigende Momente sich geltend machen, läßt den Grundfehler der Anlage desto mehr bedauern. Der Kieler Oratorienverein, die Liedertafel, ein Soloquartett, das Festorchester und der Organist *Oskar Deffner* wirkten im Dienste dieser großgedachten Aufgabe zusammen, unter Leitung von Prof. Dr. *Stein*.

Das zweite Kirchenkonzert brachte eine angenehme Überraschung in der *Messe* für Soli und Doppelchor a cappella von *Kurt Thomas* aus Leipzig. Dies op. 1 des einundzwanzigjährigen, bisher gänzlich unbekannten Musikers macht aufhorchen. Was hier erfreulich auffällt, ist ein Ernst der Kunstanschauung, eine Sachlichkeit der Behandlung, ein durchgebildetes Können, lauter Eigenschaften, die man bei den meisten unserer Jüngsten vergeblich sucht. Den vielstimmigen Chorsatz beherrscht Thomas in außerordentlicher Weise. Es ist keine Kleinigkeit, mit einem so ausgedehnten Chorwerk a cappella die Aufmerksamkeit der Kenner über eine halbe Stunde zu fesseln. Eine Stelle wie das Sanctus ist eine wirkliche Eingebung, die man im Gedächtnis behält. Freilich handelt es sich nicht um ein Meisterwerk. Die Schreibart ist ein Kompromiß zwischen Palestrina, Bach und Mendelssohn. Trotz gelegentlicher Ganztonleiter und häufigem Taktwechsel herrscht der Eindruck von Dur und Moll, von liedartiger Melodik in dieser durchaus unkatholisch empfundenen Messe vor. Diese Züge anstatt freischwebender Rhythmen, Kirchentonarten und katholischer Mystik und Ekstatik bedingen eine merkliche Verbürgerlichung der Wirkung, die einer feierlichen Messe nicht gerade förderlich ist. Der Mannheimer Organist *Arno Landmann* ließ der Messe ein breit angelegtes Orgelpräludium eigener Komposition vorangehen, ein durchaus nobles, an besten Bachschen Mustern geschultes Stück.

Auch im zweiten Orchesterkonzert kam ein ganz jugendlicher Komponist zu Gehör, der 23jährige Křenek-Schüler *Walther Goehr*. Er ist so ziemlich in allem das Gegenstück zu dem ernsten, bescheidenen Thomas. Seine Sinfonie ist eine höchst prätentiöse Lehrlingsarbeit. Es ist freilich nicht seine Schuld, daß man

sein unfreiwillig groteskes Opus auf das Programm des Tonkünstlerfestes gesetzt hat. Seine Partitur ist mit naiver Keckheit, mit einer verblüffenden Unkenntnis fast aller wesentlichen Faktoren der Kompositionskunst hingeworfen. Er erfindet sich ein Konstruktionsgerüst, mit Themen, Gegenthemen, kanonischen Nachahmungen, Themenkombinationen, Chaconnen, Variationen usw. und schmiert nun darauf los, ohne eine Ahnung von Proportion, von Form, Klang, Ausdruck, berauscht sich an seiner papierenen Mathematik und präsentiert sein Gestammel als extrem »moderne« Musik. Vielleicht hat der junge Mann Talent. Man wird dies erst beurteilen können, wenn er durch eine sachgemäße Unterweisung in das phantastische Dickicht seiner konfusen ästhetischen Ideen etwas Licht wird gebracht haben. Wenn er aus seinem vollständigen Fiasko wenigstens gelernt hat, daß mit dem gepriesenen »linearen Kontrapunkt« allein nicht viel anzufangen ist, so könnte diese Einsicht der Anfang zu neuem, sachgemäßeren Streben sein. — *Max Trapps* Violinkonzert (von *Havemann* überlegen gespielt) ist die sympathische Arbeit eines alle Mittel seiner Kunst durchaus beherrschenden Künstlers. Nichts verblüffend Neues und Umwälzendes in Trapps Tonsprache, dafür aber auch nichts Unfertiges, Ungeschicktes, Unbedeutendes. Ein leichtbeweglicher Geist, ein feiner Klangsinn sind hier am Werk. So entsteht eine wertvolle Partitur, die dem Solisten eine dankbare, wirkungsvolle Aufgabe stellt, dem sinfonischen Orchester eine gehaltvolle Rolle zuerteilt. — Der Kölner Pianist *Karl Hermann Pillney* spielte eine eigene Bearbeitung der Regerschen Klaviervariationen über ein Thema von Bach für Klavier und Orchester. Dem inhaltsreichen, aber in der Originalfassung dickflüssigen, überladenen und sehr schwierigen Werk werden durch die geschickte Bearbeitung neue Wirkungsmöglichkeiten gegeben. Mit dem 13. Psalm von *Liszt* wurde das Fest abgeschlossen.

Als Sonderveranstaltung hatte man ihm als Auftakt ein *Kammerkonzert mit Werken Schleswig-Holsteinischer Komponisten* angegliedert, zu dem aber die wenigsten Festteilnehmer frühzeitig genug eingetroffen waren. Es wurden dargeboten: das 3. Streichquartett und die 2. Klaviersonate von *Reinhard Oppel*, Gesänge von *Arnold Ebel* und *Siegfried Scheffler*, die Klaviersuite op. 17 von *Ernst Roters*.

Besonderer Dank und Anerkennung gebühren dem tatkräftigen, nimmermüden und künstlerisch hochstrebenden Festdirigenten Prof. Dr. *Fritz Stein*, der sich um die vorzügliche Vorbereitung und Aufführung zumal der anspruchsvollen Chorwerke seit Monaten bemüht hatte.

KÖPFE IM PROFIL

X*)

LEOPOLD AUER — ALICE EHLERS — MICHAEL BALLING

LEOPOLD AUER

EIN MANN VON 80 JAHREN

VON

EMIL HILB-NEUYORK

Am 6. Juni dieses Jahres beging *Leopold Auer* seinen achtzigsten Geburtstag. Nicht als ein Greis, nicht müde und nicht abgearbeitet, sondern als ein körperlich und geistig frischer und elastischer Mann, der immer noch keine Zeit findet, müde zu sein. Ein taten- und bilderreiches Leben lag lange hinter dem großen Geiger und Pädagogen, als er sich im Jahre 1918 im Alter von 73 Jahren aus den russischen Wirren nach Amerika rettete, um nach dem Verlust seines Vermögens und seines Heimes noch einmal von vorn anzufangen. Was Leopold Auer für seine Mitwelt geschaffen hat, und was er dereinst der Nachwelt hinterlassen wird, ist wert, seinen Namen mit großen Lettern in die Geschichte der Musik einzutragen. Nicht nur als Geiger von internationalem Ruf wird er dort seinen Platz finden, und nicht nur als Dirigent der Russischen Musikgesellschaft, sondern insbesondere als Pädagoge. Als Lehrer im Geigenspiel hat er zweifelsohne die bedeutendste Ernte zu verzeichnen, die je einem großen Mentor der Geige zuteil wurde. Die Namen seiner Schüler: Efrem Zimbalist, Jascha Haifetz, Mischa Elman, Tescha Seidl, Eddy Brown, Cecilia Hansen, Max Rosen, Frances McMillen, Michel Piastro, Roderic White, Poljakin usw. sind Beweis dafür. Eine Kette von guten Geigern schließt sich dieser Liste seiner im Konzertsaal bekannten Schüler an. Sie alle haben den Ruf ihres großen Lehrers in die Welt hinausgetragen, und in treuer Dankbarkeit stehen sie heute noch alle zu ihm und mit ihm.

Ein farbenfrohes und wirkungsreiches Leben liegt hinter dem Manne, aus dessen Mund wir hören:

»Meine Wiege stand in Ungarn. Viszprim heißt der kleine Ort, in dem mein Vater als Tapezierer wirkte. Gemäß den Sitten meines Geburtslandes wurde ich mit der Milchflasche und der Geige aufgezogen. Meine Begabung fand insbesondere meines Vaters Bewunderung, der in mir einen kommenden Millionenschatz erblickte. Den ersten ernsten Unterricht genoß ich am Pester Konservatorium unter Kohne; die Fortsetzung meiner Studien erfolgte bei Jakob Dont in Wien.

»Mein guter Vater! Wieviel Geld hat ihn doch seine Hoffnung in mich gekostet. Er wollte viel mit mir verdienen und hat dabei sein eigenes Ersparnis

*) Köpfe im Profil s. a. Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9.

verloren. Wir zogen von Dorf zu Dorf, teilweise zu Fuß, teilweise auf Holzwagen, und nicht selten habe ich beim Herrn Pfarrer, beim Herrn Revisor oder beim Herrn Apotheker spielen müssen, um mir deren gütige Empfehlung meinerseits beim Publikum zu sichern. Meines Vaters Beanlagung zum Impresario stand im umgekehrten Verhältnis zu seinen Erwartungen, und so ist er einer jener vielen Väter talentierter Kinder geworden, die nicht alle werden: ein von kühnsten Träumen in die Wildnis der Enttäuschung hinausgejagter Wunderkind-Papa. Meines Vaters Träume und sein Geld verflüchtigten sich in paralleler Weise. Der härteste Schlag für uns beide war unser erster Besuch bei dem damals mit Recht gefeierten Wieniawski. Durch alle möglichen Protektionswege wurde mir endlich gestattet, dem Meister bei seinem Wiener Aufenthalte in seinem Hotel vorzuspielen. Mein ohnehin damals stark entwickeltes Vibrato wuchs durch die Aufregung zur schluchzenden und klagenden Weise. Wieniawskis Frau, die mich am Klavier begleitete, und die mich von Anfang an von oben herab behandelte, stand plötzlich auf und suchte in auffälliger Weise in allen Ecken des Zimmers nach etwas. Auf Wieniawskis Befragen antwortete sie verächtlich: ›Hier müssen sich doch irgendwo Katzen herumtreiben!‹

»Vater und Sohn verstanden dieses wohlwollende Urteil, und auch Wieniawskis ritterliche Art, diese Taktlosigkeit zu vertuschen, hat nicht zu verhindern gewußt, uns beide entseelt den Heimweg antreten zu lassen. Aber — dank dieser Frau — das Wimmern habe ich mir von der Stunde an abgewöhnt.

»Vorübergehende Neigung zur Hoffnungslosigkeit ist durch ernstes Studieren verscheucht worden. Meine Kenntnisse wuchsen, und schließlich erregte ich das Interesse Joachims, der damals, selbst noch ein junger Mann, Konzertmeister beim musikliebenden blinden König Georg, dem letzten König von Hannover, war. Joachim erhielt diesen Posten, da ihn der König als Geiger am Hof haben wollte. Joachim war es auch, der mich in seinem Quartett bei Hofe einführte. Wie notwendig ich die paar Gulden wöchentlich brauchen konnte, die ich für mein Spielen bekam! Überhaupt habe ich Joachim in jeder Hinsicht viel zu verdanken. Er war ein gottbegnadeter Künstler und ein prachtvoller Mensch.

»Zu den Musikabenden bei Hofe kamen all die Musiker jener Zeit wie Heller, David, Stockhausen usw. Einmal lernte ich einen scheuen, bescheidenen jungen Mann kennen, der sich schüchtern im Hintergrunde des Schauplatzes aufhielt. Sein Name war — Johannes Brahms.

»Im Jahre 1863 habe ich endlich meine erste Anstellung mit einem geregelten Einkommen als Konzertmeister in Düsseldorf gefunden, die ich drei Jahre später mit derselben Stellung in Hamburg wechselte. Von hier aus begann mein Weg zu künstlerischem Aufstieg. Von Hamburg wurde ich des öfteren zu den Konzerten der ›Musical Union‹ nach London gerufen, und einmal ereignete es sich, daß Anton Rubinstein mit auf demselben Programm stand.

Rubinstein, der damals Direktor der Musikakademie in St. Petersburg war, berief mich zwei Jahre später nach der russischen Metropole, nachdem Unstimmigkeiten zwischen ihm und Wieniawski des Letzteren Rücktritt nach sich zogen.

»Es folgen nunmehr 21 Jahre als Lehrer und Konzertmeister. Daran gliedern sich fünf Jahre Dirigierens an der Spitze der Russischen Musikgesellschaft. Schumanns ›Manfred‹ und das Berliozsche ›Requiem‹ gehören zu den bedeutenderen Erstaufführungen unter meiner Leitung. In 30jähriger Kammermusikvereinigung, zu der der berühmte Violoncellist Davidoff gehörte, spielten wir die gesamte Literatur bis Brahms; ja selbst seine Sextette haben wir noch beim Publikum eingeführt, wenn auch das Verständnis für den Meister damals noch nicht entwickelt war.

»Nachdem ich 43 Jahre lang unter drei verschiedenen Zaren gewirkt hatte, entschloß ich mich in die Nähe von Dresden zu ziehen, um dort in Beschaulichkeit das Leben leichter nehmen zu können. Während der ersten Kriegsjahre hielt ich mich wiederum in Rußland auf. Im Jahre 1917 zog ich mich nach Christiania zurück, um dort die Wirren der russischen Revolution abzuwarten. Ein Jahr schlimmster Erfahrung folgte. Ich verlor meine Ersparnisse, die in russischen Staatspapieren angelegt waren, mein Heim war unter den geplünderten, meine unersetzliche Sammlung von Andenken ging verloren, und ein ganzes Lebenswerk schien zusammenzubrechen. Als russischer Staatsrat mit erblichem Adelstitel war mir klar, daß mein Weg nicht mehr zurück zum Rußland von damals führen könnte, und so zog ich gen Westen, nach Amerika, wo sich eine Reihe meiner großen Schüler aufhielten. Ich war ja erst 73 Jahre alt, und da läßt sich leicht noch einmal von vorn anfangen.«

Und Leopold Auer hatte recht. Es ließ sich leicht noch einmal von vorn anfangen. Allerdings standen seine treuen Schüler an seiner Seite, um ihm das Wiederanfangen leichter zu machen. Auers Name ist inzwischen ein Haushaltswort in Amerika geworden. Nicht nur bei Fachleuten, sondern bei allen Menschen, die sich am Violinspiel unserer jüngeren Meister: Zimbalist, Haifetz, Elman usw. erfreuen. Sie alle wissen, daß Auer deren Lehrer war.

Aus der Zeit eines Joachim, eines Wieniawski, eines Vieuxtemps, eines Wilhelmj und eines Sarasate ist Leopold Auer der letzte große Geiger. Seine packenden Erzählungen aus seinem Leben sind in seiner Autobiographie (Verlag Fred A. Stockes & Co, Newyork) niedergelegt. Nur wenige musikalische Werke stammen aus der Feder Auers. Ein Buch »Violinspiel, wie ich es lehre« (Violin-playing as I teach it) und einige instruktive, kleinere Werke für Geige repräsentieren des Meisters schöpferische Tätigkeit nach dieser Richtung hin. Er hat es vorgezogen, seine geniale Mitteilsamkeit in individueller Weise den verschiedenen Schülern zugute kommen zu lassen, und er hat damit seine Unsterblichkeit errungen.

ALICE EHLERS

VON

FRANK WOHLFAHRT-FIESOLE

Jenseits vom lärmenden Getriebe heutiger Orchester, jenseits vom grauen Einerlei klavieristischer Romantik, jenseits vom Rausch modischer Ekstasen oder nervöser Reizhaftigkeit experimenteller Versuche wirkt diese Frau, unbekümmert um ein sogenannt »Fortschrittliches« im Reich der Töne, unmittelbar aus dem »ewigen Gesetz« der Musik. Sie webt das Lebendige, sie waltet das Wirkliche! Ihre Intuition ist Wissen um die Wahrheit, um das Einmalige, das nicht erzwungen werden kann durch ein Herausstellen interessant-persönlicher Eigenzüge, sondern das erlitten wird durch Gnade, für die man sich bereit machen kann in einem ungebrochenen Menschtum. Diese Frau ist frei von entwurzelter, abstrakter Sehnsucht, die sich mit allzu stofflich bedingter Gefühligkeit umschmücken muß, um die eigene seelische Leere zu verbergen. Diese Frau ist uninteressant, ja vielleicht kühl und abseitig für alle diejenigen, die in der Musik entweder ihre Sinne aufgepeitscht oder ihre »metaphysischen Entrückungen und Schauer« gefeiert wissen wollen. Ihr Künstlertum weiß nichts um stimmungsschwanke Zustände, schafft nicht aus der flüchtigen Lohe augenblicklicher Temperamentsglut heraus, versteift sich nicht auf die impulsive Geste momentaner Improvisation, sondern entwickelt, gliedert, verleiblicht das tönende Gesetz des jeweiligen Werkes lauter und einfach. Ob sie die polyphonen Stimmpfade Bachs zu breiter, klingender Landschaft aufrauschen läßt, ob sie die spielerische Anmut eines Couperin mit der Exaktheit ihrer Triller zurücklächelt, ob sie die gedrungene Größe Händels durch Koppelungen umkantet, ob sie die still-innige Einfalt eines Pachelbel allmählich zum klingenden Gebet aufglüht und emporgipfelt, immer wird die Organik des Ganzen in selbstverständlicher Klarheit und Plastik erreicht. Die künstlerische Dämonie dieser Frau ruht in der pünktlichsten Erfüllung aller im jeweiligen Werk beschlossenen und zusammengeschossenen Kräfte. *Alice Ehlers* besitzt den höchsten Vorzug der Verantwortung gegenüber dem zu Gestaltenden, sie verfügt über innere Zucht und Disziplin!

In einer Zeit, da alles schöpferische Streben von einem bedingt Zeithaften getragen wird, da eine entblutete Welt ihr Dasein nur noch schemenhaft-flüchtig fristet, da an Stelle des Gestaltbezwungenen eine leere Dynamik an sich rotiert, die, weil ihr alle leibhafte Organik mangelt, weil ihr jedes seelische Zentrum fehlt, gezwungen ist, die ziellose und »pure Bewegung an sich« durch farbige nurstoffliche Surrogate zu bemänteln, in einer solchen Zeit wächst absolut notwendig das Gegenartige heran aus einem Gleichgewicht der lebenerhaltenden kosmischen Kräfte. Eine Zeit radikaler Versuche und

Spekulationen gebiert aus sich selber die entsprechende Umkehrung: jeder »Fortschritt« wird durch einen »Rückschritt« ausgeglichen und korrigiert. Dabei gilt es die Frage aufzuwerfen, ob innerhalb der Kunst überhaupt solche Tendenzen herrschen. Kunst ist gewiß Wandlung der Stile, aber im Begriff des Stiles liegt eben schon das zeitlose Moment aller wirklichen Kunst beschlossen. Es gibt nur *eine* Wahrheit in der Kunst: Ausgestaltung eines spezifischen *Zeit*ausdruckes zu *ewig gültigem* Symbol. Dieses ewig-gültige Symbol ist das Erlebnis und Ergebnis der *Form!* Aber das Geheimnis jedes Zeitgeschehens liegt nicht an der Oberfläche, an der peripherischen Geschwindigkeit dieses Zeitgeschehens, am nurdynamischen Tempo seines Um- und Ablaufes, es liegt in der Spannungsintensität zwischen Zeitmittelpunkt und seiner kreishaften Umwölbung. Erst dieses Verhältnis von unverrückbarer Mitte und kreisender Beschwingtheit, erst die Orientierung eines Zeitgeschehens auf seinen Urkern hin schafft den künstlerischen Stil. Sind auch die einzelnen Zeitkreisbahnen an Umfang und Ausdehnung verschieden, in allen findet sich der gleiche und unerschütterliche Zentralpunkt! Begegnen wir also auf der einen Seite der Heutigen einem sinnlosen Nachjagen zufällig zeitlicher Geschwindigkeit, so auf der anderen Seite: der Verinnerlichung auf das Zeitmittelpunkthafte, Ewige hin. In beiden Fällen handelt es sich zunächst um dogmatische Forderungen! Die einen bejahen diese Zeit in ihrem außenrandigen Tempo, suchen hier eine Identität zwischen Ablauf und Ausdruck zu fixieren, die anderen verneinen nicht diese Zeit, aber sie streben fort vom raschen Außenrand nach dem verborgenen Mittelpunkt hin. Da führt sie ihr Weg ganz von selber zu den großen meisterlichen Vor-Bildern zurück, die das vielfältige Antlitz ihrer Zeit zum ewigen Gesetz in immergültige Formen umprägten. Sie wirken also im letzten Sinne auch als Weiser auf das noch nicht durchfühlte Zentrum unserer verworrenen Zeit hin. So erscheint ihre sogenannte Abkehr von dem Nurbedingten des heutigen künstlerischen Schaffens vielmehr als Einkehr in das Unbedingte unserer, wie aller Zeit.
Wenn Alice Ehlers somit für den oberflächlich Blickenden, für den Raschhörigen in einem zeitfremden Dogma befangen zu sein scheint, wenn ihr Ausdrucksvermögen vor den bunten Klangfarben, dem schillernden Zauber romantisch-bedingter Überspannung Halt macht, so ist dieses scheinbar starre Dogma nur aus der leidenschaftlichen Intensität eines künstlerischen Kredos erklärbar, das im klaren *architekturalen* Gestaltungswillen unserer Vorväter den *ungetrübten* Geist der Musik weiß und ihn nicht nur nachfühlend erfüllt, sondern ihn auch aus seinem Darstellungsmittel heraus auf das Eindeutigste präzisiert.
Paul Bekker bemerkt in seiner genialen Schrift »Über die Phänomenologie des Klanges« sehr richtig und lapidar: »Musik ist Klangempfindung«. Ich füge hinzu: In der *jeweiligen* Empfindung des Klanges wird überhaupt ein Zeitausdruck lebendig. Für Palestrina war beispielsweise das klangliche Phä-

nomen in der menschlichen Stimme verankert. Seine Musik ist reinste Verkörperung des nurmenschlichen Stimmklanges und hat die Fraktur seines Notenbildes aus diesen Gegebenheiten heraus geformt. Seine Partituren sind schlechthin das klingende Sinn-Bild der menschlichen Stimme, überschreiten nirgends die Ausdrucksgrenzen des menschlichen Stimmvermögens. Bachs kammermusikalischer Stil, schon aus den Instrumenten erwachsen, hat diesen reinen nurmenschlichen Stimmklang-Sinn in seinen eingeborenen Elementen irgendwie erschüttert. Die menschliche Stimme bei Bach ist schon Instrument geworden, die strenge Stimmenpolyphonie Palestrinas ist einer kühneren, figurativeren Polyphonie gewichen: die »Stimme« Palestrinas erweiterte sich zur »Klingenden Linie« Bachs. Bei Bach waltet also eine andere Klangempfindung als bei Palestrina aus einer anders gearteten Weltsicht heraus. Gott ist für Palestrina der »singende Mensch«, der »tönende Leib«, also ein durchaus antikisches Weltgefühl. Der singende Mensch ist für Bach »Instrument Gottes«, nicht eine Gottwerdung im Menschen, sondern eine Gottbestrahlung des Menschen. Bach strebt auf- und abwärts, Palestrina wirkt ein- und auswärts! So wird die Bachsche Polyphonie, wie ebenfalls Bekker einhellig erkannt hat, von der »vertikalen Harmonie« bestimmt, von der »Farbe« überglüht, vom Strahl des Gottlichtes getroffen, während Palestrina der harmonischen Färbung nicht bedarf, weil die einzelne Stimme selber Licht geworden ist.

Wer also dieser Klangempfindung auf das genaueste folgen will, muß sie aus ihren Darstellungsmitteln heraus zum Klang formen, um den Geist ihres Schöpfers zu erfüllen. Wenn Alice Ehlers dementsprechend die konzertierenden Werke Bachs und seiner Mitfahren aus ihrer Klangseele heraus vom Klavier auf das Klavicembalo »zurückführt«, so ist diese Umdeutung nicht als artistische Sondergeste anzusehen, sondern pflichtmäßige Erfüllung ihres spezifischen Klanggehaltes. In der Tat: das Klavicembalo, sonst Instrument verklungener Zeitalter, wird hier zur Harfe eines brausenden Evangeliums, weil es von Händen berührt wird, die ein lebendiges Gut, das ewige Blut der Meister im Herzen tragen. Man hüte sich also davor, bei Alice Ehlers den Klang des Cembalo als einen neuen und ungewohnten Reiz mehr zu registrieren, als eine »kostbare Intimität«, die sich aus dem betäubenden Lärm des Heute in die Stille flüchtet. Auch hier hört man sonst am Wesen der Dinge vorbei, wenn man sich bloß an einer Kuriosität, am »historischen« Schall genügen läßt.

Innerhalb der *Geschichte* der Geister wurden keine armen Daten aufgestellt, sondern leuchtende Denkmale, die Sterne geworden sind und heute noch unsere Himmel überstreichen für den, der sie zu erblicken vermag. Aller leibhaft geschichtliche Zeitausdruck wurde nur von eben diesen schöpferischen Geistern geprägt, die den Mittelpunkt ihrer Zeit, das Ewige ihrer Zeit in sich trugen, indem sie ihre *Gegenwart*, den Moment ihres Wirkens bejahten und

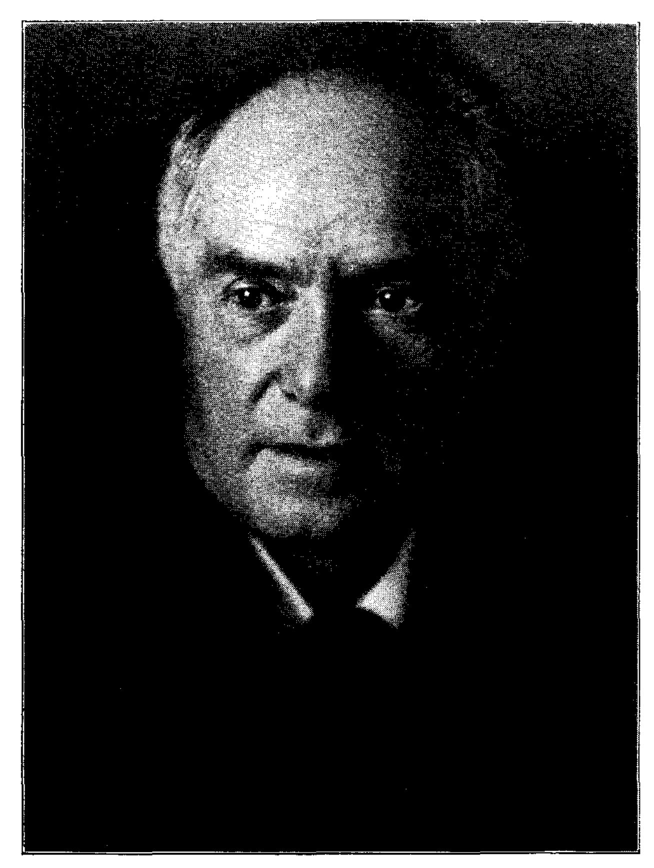
darum verewigen konnten. Und gerade deshalb, weil in aller großen Kunst ein *Gegenwärtiges* aus zufälligem Zeitgeschehen zum Schicksal kristallisiert wurde, gerade deshalb verträgt alle große Kunst nicht, wenn sie interpretiert wird, jene dehnbare, subjektive Gelenkigkeit unseres entwurzelten Heute, sondern im Gegenteil: letzte und schärfste Präzision. Nur aus der unbedingten Kraft zur Vergegenwärtigung heraus kann alles Lebendige »verklungener« Zeiten für uns wieder sinnvoll zurückgewonnen werden.
Alice Ehlers besitzt diese Kraft als Nachschaffende in stärkstem Maße. Das Geheimnis dieser Kraft ruht in einem unverbogenen und unverdorbenen Menschtum. Die gestalterischen Absichten dieser Frau wirken mit letzter Überzeugung, sind tiefste Inbrunst gegenüber dem Sachlichen. Jedes persönliche Gefühlscrescendo ist hier ausgeschaltet. Die Polyphonie alter Meister steigert sich einfach aus einem auf das Akustische gerichteten Willen: jeder Zuwachs einer neuen Stimme schafft ein Mehr an Klangvolumen, schafft unter Alice Ehlers' Händen ein »räumliches Crescendo«. Die rhythmisch-straffe, doch niemals gewaltsame Energie dieser Frau bleibt nicht in äußerlicher Dynamik befangen, sondern meißelt am Kontur der einzelnen Phrase, gliedert die einzelnen Linien untereinander nach architekturalem Gebot. Die *Gefühls*-Intensität dieser Frau, vertieft zur *Gestaltungs*-Intensität, erlebt das Ausdruckshafte im Erfüllen, im Ausatmen jeder einzelnen Zäsur. Alle künstlerische Spontaneität ist hier aufgesogen worden von einer unerbittlichen Wachsamkeit gegenüber jedem tönenden Jota. Keine Interpunktion wird überschluckt, kein Klangbild wird vom persönlichen Gefühlsrausch überschattet, sondern in seiner örtlichen Einmaligkeit zum tönenden Glied bezwungen. Diese Frau trägt, sich selbst unbewußt, eine Sendung. Sie offenbart uns an den Werken der großen Meister jenes Inkommensurable zeitlicher Gestaltung zu ewig gültiger Form. Sie verhilft uns, so wir willfährig sind und uns nicht vom äußeren Zeitgeschehen zerschleudern lassen wollen, das Herz unserer Zeit zu ertasten. Sie hat die ernst strebende Jugend für sich. Sie ist uns Mutter und Meisterin!

MICHAEL BALLING

VON

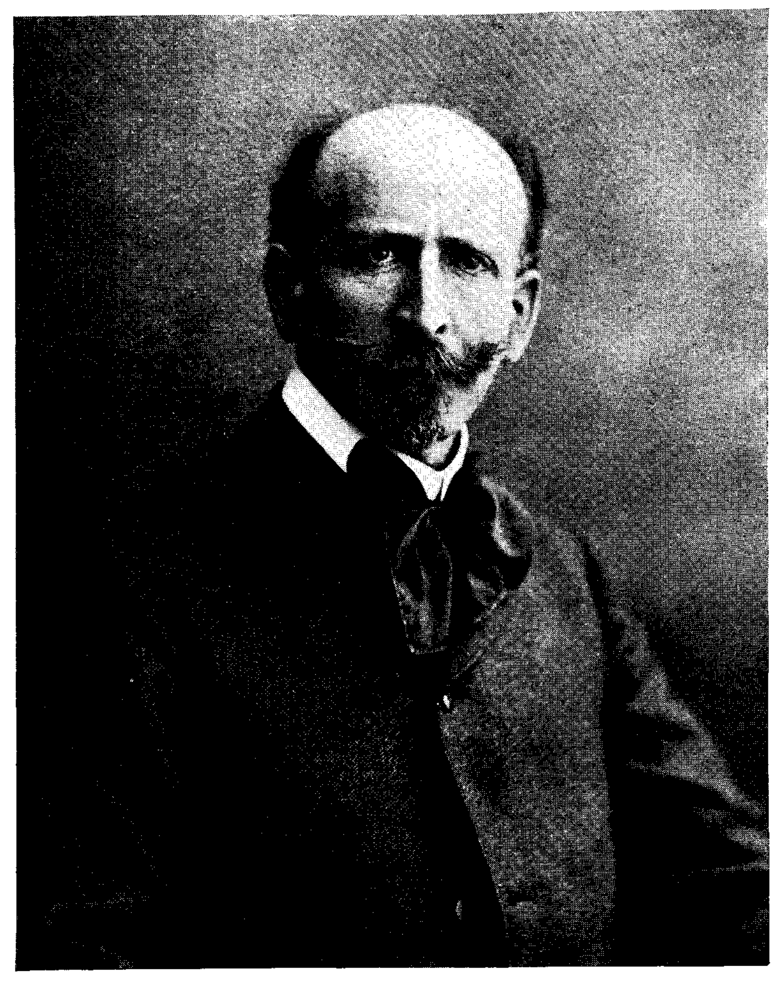
RICHARD STERNFELD-BERLIN

Wer nur einmal einen Blick in den »mystischen Abgrund« des Bayreuther Orchesters geworfen hat, in diesen tönenden Raum, der Wagners Genialität ebenso klar erweist wie seine Werke — der sieht auch sofort, daß hier der Dirigent eine Aufgabe hat, die sich mit der eines anderen Opernkapellmeisters gar nicht vergleichen läßt. Wie an seinem Stäbchen jedes Auge oben und unten hängt, so hängt von ihm das Gelingen des ganzen großen Werkes



Hollmann Darmstadt, phot.

Michael Balling



A. Mola, Nervi, phot.

Paul Marsop

ab. Er ist allein der Halt und Haft des Riesenapparates: Sänger und Instrumentisten sehen sich nicht und hören sich nicht einmal immer; alles ist auf die Sicherheit und Umsicht des einen Menschen gestellt, der da als Mittelsmann bis in die untersten Terrassen zum Blech und zu den Pauken und ebenso nach oben in die Tiefe der weiten Bühne Auge und Ohr zu lenken, unablässig Aufmerksamkeit und Geistesgegenwart zu bewähren hat, ohne in den zwei bis drei Stunden eines Aktes auch nur einmal zu erlahmen; und dabei hat er noch die Signale für die unsichtbaren Chöre, Glocken und Assistenten zu bedienen. Ein Wort Hermann Levis, des ersten Parsifal-Dirigenten, wird hier mehr sagen als viele Sätze.

In den neunziger Jahren kam ein junger, schon sehr bekannter Kapellmeister nach Bayreuth; er wurde viel gefeiert, auch von Frau Wagner sehr gütig aufgenommen; er leitete Proben, aber er kam nicht zum Dirigieren. Man munkelte von Intrigen, von Eifersucht eines anderen berühmten Dirigenten. Ich fragte Levi, wie es sich damit verhielte? Er antwortete mir: »*Er hat noch nicht die Brust für Bayreuth.*« Damit ist alles gesagt. Man kann ein vorzüglicher Konzert- und Operndirigent sein, und hat doch nicht »die Brust« für das Pandämonium dieses Theaters, das nicht schöne Einzelheiten verlangt, sondern den dramatischen Zug, den langen Atem, wie ihn Felix Mottl hatte, den eisernen Willen und das Ohr eines Karl Muck, das hohe Stilgefühl und die Seele Levis, die herrliche Frische und beherrschende Meisterschaft Hans Richters, nicht zu vergessen Anton Seidls ideale Hingebung an das Ganze. Darum schon kann Siegfried Wagner kein unbedeutender Dirigent sein, denn er hat viele Jahre den »Ring« geleitet, und das erfordert eine solche Summe von Umsicht, Kaltblütigkeit und Gefühl für das Drama, wie es Jüngeren selten beschieden ist. Und wenn das Orchester nur aus großen Künstlern bestände, das könnte alles nichts helfen: es muß ein Kapell-Meister an der Spitze stehen!

Und dieser Leiter des Ganzen tritt völlig zurück, sein Name wird nicht auf dem Zettel genannt! So wie es einst in anspruchslosen Zeiten war, als die Eitelkeit der Pultprimadonnen noch nicht zu einer öffentlichen Kalamität geworden war und der Titel »Generalmusikdirektor« nicht durch lächerliche Vervielfältigung seinen Wert eingebüßt hatte. In Bayreuth weiß man nicht, wer heute gerade dirigiert: manche Besucher erkundigen sich danach, aber das große Publikum ist nicht darauf erpicht, den Dirigenten zu erfahren, den der Zettel verschweigt. Und das ist richtig: was unsichtbar wirkt, soll auch mit seinem Namen nicht eitel hervortreten. Freilich kann das manchmal zum komischen Quidproquo führen, wie es einst einer alten Gräfin ging, die in hellem Entzücken aus dem »Parsifal« kam und ausrief: »So kann doch nur ein Mottl dies Werk dirigieren!« dann, darüber aufgeklärt, daß heute Levi für Mottl eingesprungen sei, beifällig nickend zugab: »Auch nicht übel!«

Das Jahr 1924, als nach einem Dezennium die Festspiele wieder auflebten, hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, die zu würdigen die Öffentlichkeit

nicht imstande oder auch nicht gewillt war. Unter diesen war wohl die gefährlichste: die Zusammensetzung und Ausgleichung eines ganz neuen Orchesters. Von dem Wohlwollen gewisser »Intendanten« wäre manches zu erzählen; aber als die von überallher endlich versammelten ausgewählten Künstler nun ans Werk gingen, schien es kaum möglich, aus ihnen so schnell membra unius capitis, einen auf der Höhe Bayreuths stehenden Instrumentalkomplex zu gestalten. Es bedurfte der Energie, der Strenge und der beißenden Ironie des unvergleichlichen Zuchtmeisters Karl Muck, um dies zu leisten. Neben ihn trat dann *Michael Balling*. Er ist aus dem Orchester hervorgegangen, war zuerst Bratschist und Spieler der Viola alta; dann stieg er auf der Stufenleiter der Provinzbühnen als Kapellmeister langsam aufwärts. Es hat unschätzbaren Wert, selbst im Orchester gespielt zu haben, wenn es auch nicht notwendig ist; aber, was ein *Bülow* mit eisernem Fleiße sich erst in Zürich und St. Gallen aneignen mußte, das war einem *Richter* ganz von selbst gegeben: die technische Beherrschung aller Instrumente. Frau Cosima Wagner rief Balling dann 1904 zur Direktion nach Bayreuth, wo er schon seit Jahren bei der »Assistenz« arbeitete; ihr kundiger Blick, mit dem sie den jungen Richard Strauß zum »Tannhäuser«, Karl Muck zum »Parsifal« herangezogen hatte, erkannte in Balling einen geeigneten »Ring«-Dirigenten. Sie hatte sich nicht getäuscht: schon in dem ersten Zyklus, den er leitete, erwies er seine Begabung. Es war die, deren der Bayreuther Stil bedurfte.

Das Geheimnis dieses Stils ruht in der Seele des Dramas. Was auf der Bühne, sichtbar oder nur fühlbar im Innern der Handelnden vorgeht, das tönt zugleich aus dem Orchester. Dieses aber ist nie um seiner selbst willen da: es ist in das Drama eingegangen, wie Szenerie und Aktion. Wie das Rheingold, der Gral, der Schwertgriff in der Esche, die Fackel der Isolde, die Schusterkugel des Sachs erglühen, so strahlen sie auch Musik aus; daß diese aus einem Orchesterraum kommt, merken wir nicht. Nie ist es in Bayreuth möglich, was sonst wohl oft geschieht: daß man ins Orchester horcht und die Bühnenvorgänge unbeachtet läßt; es geht einfach nicht! Ebenso ist's mit der Aktion der Schauspieler: die Gebärde fällt genau mit der instrumentalen Figur zusammen, die sie hervorruft. Daraus folgt für den Orchesterleiter, daß er diesen Klangkörper durch Tempo und Dynamik völlig der Szene anpaßt, so, daß man ihn, der doch der Urgrund aller Aktion ist, völlig vergißt. Daher gibt es dort keine »schönen Stellen«, die nur den dramatischen Fluß stören. Ich hörte einmal einen unserer berühmtesten Konzertdirigenten das »Rheingold« leiten; er vertiefte sich so in Einzelheiten, daß das Ganze auseinanderfiel. Für Bayreuth wäre das der Tod.

Da ist nun Balling als Meister zu rühmen, der ganz den Bayreuther Stil in sich aufgenommen hat. Man muß ihn in Proben beobachtet haben, um zu verstehen, wie der kleine gedrungene Mann wächst, wie seine Gesichtsmuskeln sich straffen, wie seine Augen leuchten, wie sein Taktstock mit höchster

Bestimmtheit und Eindringlichkeit in das Orchester hineindeutet. »Ich schlage nicht Takt, ich male es Ihnen in die Luft,« so rief der Meister 1872 einem berühmten Sänger zu, der sich in der 9. Sinfonie über mangelnde Einsatzgebung beklagte. Von dieser Kunst des Dirigierens, wie sie auch Karl Klindworth übte, hat Balling ein gutes Teil geerbt. Freilich setzt das ein fein verstehendes Orchester voraus, das auf diesen Dirigenten eingeschult ist, sonst gibt es Entgleisungen. Auch den »Parsifal« hat Balling dirigiert, mit der Weihe und Hingebung, die an den ersten, von ihm über alles verehrten Parsifal-Leiter Hermann Levi erinnerten.
In der Darmstädter Hofkapelle fand Balling ein so treffliches Instrument vor, wie er es braucht; und sie hat unter ihm ihre alten Traditionen treu bewahrt. Ganz neue Aufgaben bot er ihr, als seine durchbrechende Begeisterung für Bruckner die Meisterwerke des großen Sinfonikers in den Mittelpunkt rückte. Weniger gelang ihm Bach, da die Chortechnik ihm nicht geläufig war. Auch Mozart überläßt er wohl den jüngeren Kollegen. Seine ganze Natur und Eigenart ist auf Wagner gerichtet. Balling ist ein kluger, denkender Künstler. Er hat die Welt durchreist, sein Leben war eine Odyssee im Wirken für die Kunst. Dichter und Philosophen sind ihm vertraut und gern verbreitet er sich im Gespräch über schwierige Probleme. Vor dem Orchester vereinigt er Umsicht mit Energie, Feuer mit Stilgefühl. Aber nur in Bayreuth kann er seine hohen Gaben voll ins Licht setzen. »Das Orchester hat förmlich gedichtet«, so sagte nach der »Götterdämmerung« zu mir einer der ältesten Freunde des Meisters. Auf der einen Seite die langsamen, in eherner Ruhe verharrenden Zeitmaße, auf der anderen die feurig beflügelte, fortstürmende, aber nie verhetzte Bewegung (ich denke etwa an die Todkündungsszene) — alles beherrscht Michael Balling im Dienste des Dramas, das von der Musik Seele und Gestalt empfängt: er »hat die Brust« für das Bayreuther Werk.

DER REGIE-IMPERATIV DER BECK-MESSER-PANTOMIME

VON

RUDOLF HARTMANN-ALTENBURG

Die Wertbedeutung eines Teilgebildes im Rahmen der Totalität eines Kunstwerkes ist vorwiegend bedingt durch seine Stellung im Kreise der anderen Kristallisationsformen kunstschöpferischer Emanation, ist also das Ergebnis mehr relativ abwägender Bewertung und kann, bei einer kritischen Sezierung des Kunstwerkes unter dem bezeichneten Gesichtswinkel, eine berechtigte Negation auslösen, kann eine Teileinheit des Ganzen als ein

bedauernswertes Minus ausweisen, trotzdem diese vielleicht, aus ihrer Gemeinsamkeit gehoben und zum Ding an sich isoliert, als ein unzweifelhaftes Plus angesprochen zu werden verdient.

Aus diesem Grunde findet auch die Beckmesser-Pantomime im dritten Akt der »Meistersinger« von vielen Seiten eine Verurteilung und Ablehnung, da sie den Fluß des musikalisch-dramatischen Geschehens als eine zu offensichtlich gewollte Andersartigkeit, eine Unebenheit und Unnatürlichkeit durchbricht. Bei allen Gefühlen der Verehrung und Pietät gegen Wagner wäre es falsch, sich dieser Meinung ganz verschließen zu wollen, die wirklich in einer ernst gemeinten, streng dramaturgischen Durchleuchtung geboren wurde. Denn es geht schließlich nicht an, ein Wort-Tondrama plötzlich zur Pantomime zu machen, den sonst so beweglichen Sprecher Beckmesser mit ruckhafter Plötzlichkeit als Stummen in die Erscheinung treten zu lassen, und zwar in einem Werk, das an anderen Stellen die Konkretisierung des seelischen Erlebens eines Einzelnen in Form des Monologs gelten läßt und praktisch bejaht, in Form des musikalischen Selbstgesprächs, in dem allein auch Beckmesser seine seelischen Fluktuationen akustisch-sinnenfällig vermitteln sollte und in das er schließlich inkonsequenterweise mit den Worten »Ein Werbelied«! selbst zurückfällt.

Wagner hat über diese Szene nichts Schriftliches hinterlassen, das uns diese Abweichung von der Norm erschließen könnte. Und doch können wir nicht glauben, daß er, der doch immer nur unter dem Zeichen straffster intellektueller Bewußtheit gestaltete, hier so ganz ohne Grund und tiefere Absicht die Einheitlichkeit der künstlerischen Linienführung durchbrochen haben sollte.

Die erstaunliche Biegsamkeit seines Geistes gestattete es Wagner, in den »Meistersingern« seiner Muse einmal die Maske froh-launigen Lachens aufzusetzen. Jedoch war es ihm bei der (schon rein räumlichen!) Größe seines Reform- und Lebenswerkes nicht möglich, aus dem Genre der komischen Oper eine Spezialität zu machen. Nur ein Werk diesen Stiles gab er der Welt, dieses jedoch in seinen Eigenwerten von einer solchen Reinheit des Stils, von einer so scharfumrissenen Klarheit und Durchsichtigkeit des Prinzips, daß er damit unzweideutig den Typus der modernen komischen Oper charakterisierte als eine Projektion der musikdramatischen Technik, in das Feld der heiteren bühnenmusikalischen Kunst. Darum genügt auch dem Suchenden und Sehenden das in der Latenz des Werkes schlummernde Grundsätzliche dieser Stilgattung vollauf, um aus der entstofflichten Abstraktheit der »Meistersinger« die Beantwortung aller offenen Fragen über die Wesenheit der modernen komischen Oper und alle richtunggebenden Erkenntnisse so lückenlos zu deuten, daß uns theoretische Auslassungen Wagners nicht mehr sagen könnten als das, was wir abstrahierend dem Werke auf deduktivem Wege selbst entlösen können.

Daß Wagner in seiner Beckmesser-Pantomime von den drei Erscheinungsformen der Opernkunst: Wort, Ton und Bild, auf die erste vorübergehend verzichtete, wurzelt wohl in dem Bestreben Wagners, nur ein Exempel zu statuieren und zu zeigen, daß schon die tonale Bewegtheit des Orchesterklanges an sich des gedanklichen, sprachlichen Ausdrucks fähig sei, und zu offenbaren, daß die Musik nicht nur ein illustratives Attribut, ein rein dekoratives Anhängsel sei, sondern als ein organischer Teil des Kunstwerkes an dem inneren Pulsschlag des dramatischen Lebens selbst teilhat. Und vielleicht hat Wagner hier nur darum einmal auf das gesungene Wort verzichtet, um die Offenbarungsenergien des musikalischen Sprechens recht bewußt zu machen und sie nicht an der konkurrierenden Gleichzeitigkeit des Textwortes etwas verwässern zu lassen. Er will dem wandelbaren Ausdruck körperhafter Darstellung nach Beiseitelassung textlicher Ideenvermittlung nur eine parallele musikalische Linie als Ausdeutung und Erschließung zeiträumlich angliedern, die nun zu beweisen hat, daß die musikalische Sprache durch ihre illustrierende, charakterisierende Manier, ihren Stimmungston und die Künderarbeit leitmotivischer Technik das Wort bis zu einem gewissen Grade zu ersetzen weiß.

In dieser zur Tat gewordenen Auffassung über den musikalischen Bau dieser pantomimischen Szene liegt der Imperativ für die Art der Darstellung, in dessen Dienst Beckmesser (bzw. der ihn leitende Regisseur) nun das akustische Geschehen des Orchesters in die optisch faßbaren Lebenserscheinungen bewegter Körperhaftigkeit umzuschalten hat, die den musikalischen Verlauf erst durch bildhafte Illustration zu bestätigen und zu ergänzen vermögen. Das kann jedoch nie der Fall sein, wenn ein musikalisch indifferenter Spielleiter, vielleicht ein ausrangierter Schauspieler oder der noch nicht überall überwundene nebenamtliche Routineregisseur, die Vorgänge im Bereich der Szene festzulegen hat, der leichtfertige Spielleiter, der die Musik nur als eine rein zeiträumliche Angliederung an das bühnenbildliche Leben auffaßt, die sie in so vielen läppischen, süßlichflachen Repertoireopern romanischen Geistes allerdings tatsächlich auch nur ist.

Vielmehr muß sich die Darstellung lückenlos an der Musik orientieren und muß, damit sie sich nicht in ein Verhältnis von Wesensfremdheit und geistiger Divergenz zur Musik stellt, die schrittweise angefühlte innere und äußere Parallelität herstellen, die beiden Erscheinungsformen dieses Kunstwerkes, Musik und Szene, erst ihre letzte und schönste Erfüllung bringt. Und diese wird nur der Nachbelebungsarbeit möglich sein, in der sich Darstellung und Musik gegenseitig deuten, sich als wechselseitige Bestätigungen erschließen, ergänzen und sich so in ihrer Bekenntniskraft wirksam durcheinander steigern.

Denn es würde der Musik in ihrer thematischen Struktur alle Daseinsberechtigung nehmen, würde alle spezifischen Offenbarungswerte der Musik unter-

schlagen, wenn sie sich nicht mit einer Folge der szenischen Zuständlichkeiten und Bewegungen decken würde, die dem Bühnenbild, als einer gedachten Umschaltung klanglicher Werte in bildhafte, erst seine bezwingende Ausdruckskraft geben können und die die vorerst nur relativen Werte der Musik erst in absolute umzumünzen vermögen. Daß diese Gefahr — und zwar nicht nur bei pantomimischen Werken — groß ist, hatte Wagner in langer Erfahrung mit seinem so scharf ausgeprägten Sinn für Regie genügend und oft erkennen müssen.

Darum verankerte er auch die reichlichen Regieanweisungen der Beckmesser-Pantomime mit so eindeutiger Schärfe in der Partitur und lokalisierte sie zeiträumlich in so bindender Weise in das motivische Gewebe der das Ganze tragenden Musik, daß Ton und Geste untrennbar und organisch miteinander verknüpft erscheinen und sich zueinander verhalten wie das Primäre einer musikalischen Ursache zu dem Sekundären einer in ihr bedingten darstellerischen Auswirkung. Zur Allgemeingültigkeit erhebt sich hier die Conditio sine qua non, die (wenn wir den unmöglichen Fall einmal phantasiemäßig konstruieren wollen!) ein musikalisch tauber Darsteller nicht erfüllen könnte, weil ihm durch das Fehlen des tonalen Sinnes und den Mangel musikalischen Apperzeptionsvermögens die Möglichkeit benommen wäre, seine Darstellung in getreuer Anpassung an der richtunggebenden Kausalität der Musik zu orientieren.

In Bühnenwerken von moderner musikalischer Diktion mußte darum die Partitur und nicht die Textdichtung zum Regiebuch werden. Denn die Genesis eines modernen bühnenmusikalischen Kunstwerkes ist doch so, daß der Komponist mit der Kraft seiner Phantasie die Darstellung des von seiner Seele völlig assimilierten Textbuches vor sich lebendig werden sieht und nun erst diesem geistig geschauten Bilde eine tonale Illustrierung verbindet, die sich mit der innerlich geschauten Handlung als eine wert- und wesensgleiche deckt. Dieses vor der musikalischen Konzeption in der Phantasie des Dichters erstandene szenische Leben ist bei der Verkörperlichung des Kunstwerkes durch die Aufführung auf einem dem Entstehungswerdegang spiegelbildlich entgegengesetzten Wege unter liebevollem Versenken in die stummen Schriftzeichen der Partitur vom Regisseur regressiv zu rekonstruieren und zur Sinnenfälligkeit eines körperlich-greifbaren Lebens zu erwecken.

Dieses Gesetz, das den Vorgang der Entstehung und nachschaffenden Belebung umspannt, trägt alle Werke Wagners; besonders auffallend und scharf betont zeigt sich jedoch dieser Regie-Imperativ in der Beckmesser-Pantomime. Hier faßt Wagner das gesamte Problem der persönlichen Darstellung direkt an der Wurzel an. Er fordert die einzig mögliche, seinem Werk gemäße Textregie, die im musikalischen Untergrunde wurzelt. Hier ertönt, noch ohne daß Wagner den Wortbegriff bereits prägt, der Schrei nach dem Kapellmeister-Regisseur, der aber nicht unbedingt in Personalunion in die Erscheinung zu

treten braucht. Dieser war es auch, der als Vertreter einer Gattung und nicht als Einzelfall (sonderbarerweise erst lange nach Wagners Tod) dessen Werke in Wagnerschem Geiste darzustellen begann und so etwas wie Stil in die Pflege des Wagnerschen Kunstwerkes brachte.

Der Brennpunkt für die Erkenntnis dieses Regiestils mag für viele Regisseure vor allem vielleicht die Beckmesser-Pantomime gewesen sein, in der der Pädagog Wagner die Hüter seines Erbes zu der von ihm gewollten Kunstpflege erzieht.

Dem Geiste Wagners und seinem Werk kann es nichts von seiner Größe nehmen, wenn wir die Teilhandlung der pantomimischen Episode gerechterweise als eine künstlerische Verirrung innerhalb der »Meistersinger« bezeichnen. Und auch wir selbst sind leicht mit ihrer kleinen dramaturgischen Unebenheit versöhnt, wenn wir sie auffassen als eine Forcierung, eine bewußte und absichtliche Zuspitzung des modernen Textregieprinzips, das immer Geltung haben und immer modern sein wird, so viele Neuerungen der Rahmenregie auch im Laufe der Zeit neben ihm noch modern und wieder unmodern werden mögen.

PAUL MARSOP †

VON

WILLY KRIENITZ-MÜNCHEN

Still und einsam, wie er gelebt, ist Paul Marsop am Pfingstsonntag in Florenz gestorben. Er befand sich auf der Rückreise von Rom, wo er den Winter in angestrengtester Arbeit verbracht hatte. Nach nur kurzer Krankheit setzte der Tod diesem tätigen Leben ein Ende. Und ob Marsop schon vor der Schwelle der Siebzig stand, man will es nicht glauben, daß das Feuer dieses jugendlich brausenden Geistes so plötzlich verloschen.

Paul Marsop war eine scharf geprägte Persönlichkeit von vollgehaltigem Eigenwert, ein Kunstschriftsteller von einer Weite des Horizontes, einer Fülle der Ideen, von einem Reichtum der Erfahrung und einer Kultur der Form, wie in gleichem Ausmaße und in gleich glücklichem Verein dieser Vorzüge ihm nur ganz wenige zur Seite gestellt werden können. Sein Wesen wurzelte in der Musik, seine Sprache war die der Kritik, und doch hieße es ihm Gewalt antun, würde man ihn einfach unter die »Musikkritiker« einreihen. Er war es nie im eigentlichen Sinne, wollte es auch nicht sein. Handwerklich Kritik üben um ihrer selbst willen, war ihm fremd. Nie blieb er kleinlich und einseitig in der Enge des kritisierten Objektes verhaftet, immer war ihm das Besondere nur Anlaß, zum Allgemeinen emporzusteigen, nach allen Seiten weit-

ausschauende Perspektiven zu eröffnen. Marsop war produktiver Kritiker in eminentem Sinne. Jedes kritische Referat weitete er zum Essay. Und diese Essays wurden unter seinen Händen durch ihren höchst persönlichen, feingeschliffenen Stil, durch die plastische Rundung der Gedanken, die Prägnanz des Ausdruckes und durch die epigrammatisch zugespitzte Formulierung des Wesenhaften kleine Kunstwerke von erlesenem Reize.

Keine Regung unseres tausendfältig verästelten Musik- und Theaterlebens blieb von ihm unbemerkt. Allbewegend, allanregend durchmaß der rastlos Schaffende die weitesten Gebiete, immer bereit in seiner temperamentvollen Weise einzugreifen. Ob er nun über die griechische Tragödie schrieb, ob er ein Bekenntnis zu Bayreuth oder Richard Strauß ablegte, ob er vor der Fremdländerei warnte oder gegen Felix Draesekes »Konfusion in der Musik« polemisierte, ob er über das Geistreiche in der Musik plauderte oder seine Lieblingsideen über den Konzertsaal der Zukunft und die Reform des deutschen Bühnenhauses propagierte, stets geschah es in der gleich sachlichen Art, immer wußte er Eigenes zu sagen. Kampffreudig und furchtlos setzte er seine ganze in sich gefestigte Persönlichkeit ein und verfocht das, was er für echt und wahr erkannt, mit eiserner Energie und Zähigkeit, weder nach rechts noch links schauend. Nichts tat er halb, jedem Kompromiß war er geschworener Feind. Wenn es sein mußte, teilte er unbarmherzig nach allen Seiten empfindliche Schläge aus. Es mußte oft sein. Sein unerbittlicher Wahrheitsfanatismus, die leidenschaftliche, durch keine Rücksicht gebundene Art, wie er für seine Ideale stritt, die überraschende Neuheit vieler seiner Gedanken und Pläne schufen ihm manchen Feind. Da wurde gar heiß gekämpft, und sein Spott und Sarkasmus, ein Vermächtnis seines Lehrers Hans v. Bülow, waren gefürchtete Waffen. Aber, wenn er auch einmal geschlagen das Schlachtfeld räumen mußte, paktiert hat er nie, und stets durfte er sich sagen, daß er mit reinen Händen selbstlos und lauter für seine Sache eingetreten ist.

Marsops schriftstellerisches Werk ist in einer kaum übersehbaren Reihe von Aufsätzen niedergelegt, die er für Fachblätter — er war auch einer der ältesten und fleißigsten Mitarbeiter der »Musik« — und Tageszeitungen schrieb. Die unruhvolle Geschäftigkeit seines immer Neues sinnenden Geistes, das Streben, die fluktuierenden Kunstmanifestationen unserer schnellebigen Zeit in allen ihren Spiegelungen aufzufangen, ließen ihn in dem kleinen Aufsatz, im Essay die ihm einzig adäquate Form finden. Dieses schöpferisch-innige Verbundensein mit der lebendigen Kunst des Tages verstattete dem Gegenwartsmenschen nicht, historisch-philologisch weitausgreifend sich in umfangreiche Arbeiten zu verlieren. Sein Schaffen wird nicht durch Abschließendes, systematisch Zusammenfassendes gekrönt, es bleibt im großen Sinne fragmentarisch. Wer wollte ihn darob schelten. Geriet doch Größeren unter dem übermächtig sie bestürmenden Drange immer neuer Ideen ihre ganze Lebensarbeit zu einem einzigen gewaltigen Fragment. Man denke an Herder und Friedrich Schlegel.

Wenn auch ein Fragment, so barg Marsop darin einen solchen Überfluß an wertvollen Erfahrungen, eine solche Fülle reifer Lehren eines klug wägenden abgeklärten Kunstverstandes, so viele neue Ideen und praktische Anregungen, daß man staunen muß über den Reichtum dieses Geistes.
Überall den Boden lockernd, befruchtend, anfeuernd hat Marsop als Wegbereiter und Anreger auf die deutsche Musik- und Theatergeschichte seit Wagners Tod keinen geringen Einfluß geübt, so wenig dieser im einzelnen sich wahrnehmen und abschätzen läßt. Vieles von dem, was er in harten Kämpfen erstrebte, so namentlich auf dem Gebiete der Theaterkultur im weitesten Sinne, um dessentwillen er einst befehdet, ja verlacht wurde, ist heute längst verwirklicht und Allgemeingut geworden, ohne daß man seiner gedenkt. Erfinderlos. Freilich nicht alle Saat gedieh zur Ernte. Nicht ohne seine eigene Schuld. Wohl ging er in seiner ästhetisch-kritischen Methode immer von der Praxis aus, doch bisweilen geschah es, daß er die Bindung seiner Ideen mit der Wirklichkeit löste, sich ins bloß Gedankliche, starr Doktrinäre vergrub. Hemmungslos wurde er dann zum Ideenfanatiker, und das groß Gewollte und tief Gedachte zerschellte in seiner ideellen Überspannung an der Realität der Gegebenheiten.
Einmal vermochte Marsops durch nichts zu erschütternder, grenzenloser Idealismus Theorie und Praxis zu einer selten vollkommenen, schlackenfreien Einheit zusammenzuschweißen, und es erstand seine Meisterschöpfung: die öffentlichen Musikbüchereien. In jahrzehntelanger mühevoller Arbeit und unter den schwersten materiellen Opfern schuf er hier ein Werk, das ihm unvergänglichen Ruhm sichert. Eine kulturelle soziale Großtat als treues Abbild seines innersten Wesens. Denn Marsop war eine wahrhaft soziale Natur. Nicht nach dem Programm schablonisierter Parteimeinung, sondern im Dienste seines ihm Leben und Glauben bedeutenden Humanitätsideals.
Ein Philanthrop, ein Altruist. Nichts für sich, alles den anderen. Von spartanischer Einfachheit in der eigenen Lebensführung, übte er fürstliche Freigebigkeit, wenn es das künstlerische Wohl der Allgemeinheit galt. Und wer sich seiner Freundschaft erfreute, der hatte in diesem hinter der Konvention höflich-gemessener Formen verborgenen eigenwilligen Sonderling einen warmblütigen Menschen gefunden, der in aufopferungsvoller Hingabe sich des Sorgens und Förderns nicht genug tun konnte. Nun hat er ausgesorgt, ausgekämpft, und ging heim — still und einsam.

DER PRIVATE MUSIKUNTERRICHT

EIN NEUER PREUSSISCHER ERLASS

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Klagen und Beschwerden über den Musikunterricht nahmen in den (dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts) folgenden Jahren einen so großen Umfang an, daß eine erneute Prüfung der gesamten musikalischen Unterrichtsverhältnisse auch mit Rücksicht auf die steigende Bedeutung der Musikpflege in Schule, Haus und Leben notwendig wurde.« Das ist der Ausgangspunkt des neuesten, die Musikpflege betreffenden ministeriellen Erlasses.*) Gerade in den weniger bemittelten Schichten unseres Volkes machte sich in letzter Zeit eine Tiefe des Niveaus aller Musikerziehung bemerkbar, die auf den allgemeinen Geschmack verheerend einwirken mußte. Entscheidend hatte der Staat bisher in diese Zustände noch nicht eingegriffen. Die Notwendigkeit dazu lag auch bis vor wenigen Jahren nicht in dem Maße vor wie jetzt. Denn einmal wurde der Musik im Volksganzen vom Staate bei weitem nicht die Bedeutung zugemessen, die man ihr heute zuerkennt. Auch konnten die Mißstände im privaten Musikerziehungswesen sich erst unter dem Einfluß von Krieg und Inflation zu so grotesken Formen auswachsen. Wie aber gerade diese letzteren sich im Werden der Musik und der Gesellschaft langsam aber stetig herausbildeten, das hat L. Kestenberg seinerzeit in großem Zusammenhange dargelegt.**) In diese, durch die Zustände der letzten Jahre in beschleunigtem Tempo abrollende Entwicklung regierungsseitig einzugreifen, wurde dringend nötig. Es gestaltete sich zu einer unabweisbaren Notwendigkeit, »die Unterrichtssuchenden vor Benachteiligung durch unzulänglichen und schädlichen Unterricht zu bewahren, befähigte Lehrkräfte zu schützen und ungeeignete fernzuhalten«.

Bedenkt man vor allem, welche Wichtigkeit für unsere Erneuerung der Musik in Haus, Schule und Leben zugeschrieben wird, so erscheint der nun ergangene Erlaß als eine gar nicht hoch genug zu schätzende Tat. Er spricht von der »entscheidenden Wende im Gesamtwerk der Musikerziehung, denn Erziehung zur Menschlichkeit mit und durch Musik ist das letzte Ziel, dem jeder Musikunterricht zustreben sollte«. In dem Sinne nun sucht er in das Chaos der Gelegenheiten zur Privatmusikunterweisung eine gewisse Ordnung, Zielstrebigkeit und Einheitlichkeit der Richtung zu bringen. Wo bis jetzt ein planloses Hin und Her war, da soll an dessen Stelle ein geordnetes Streben und Wirken im Sinne eines großen, zu erreichenden Zieles treten. Das wird in dem Erlaß nicht angestrebt durch rücksichtslose, tief einschneidende Maßnahmen, die

*) Vgl. auch hierzu den Artikel Dr. *Leichtentritts* auf S. 875 dieses Heftes.
**) L. Kestenberg, Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig 1921. Der Abschnitt »Privatunterricht«, Seite 45 ff.

plötzlich ergriffen werden sollen. Vielmehr wird eine verhältnismäßig reich bemessene Übergangszeit gelassen, die den betroffenen Lehrkräften und Instituten genügend Zeit gibt, sich auf die neuen Forderungen umzustellen. Weiter wird auch nach erfolgtem völligen Inkrafttreten des Erlasses aller private Musikunterricht, er sei Einzel- oder Massenunterweisung, nicht etwa mechanisch oder bürokratisch eingeengt. Die »Freiheit und Wirkungsmöglichkeit führender Künstler und Pädagogen« werden gewahrt. Normen werden aufgestellt, in deren weitgespannten Rahmen den jeweiligen örtlichen Verhältnissen in toleranter Weise nachgegeben werden kann. Die auf dem flachen Lande oft besonders schwierigen, weil einfachen Gegebenheiten der Musikpflege brauchen Härten nicht zu spüren, da im Sinne des Erlasses ihrer Eigenart nachgegangen wird. »Daher soll auch bei der Durchführung der Bestimmungen nicht ein allgemeingültiger Maßstab angelegt werden, vielmehr sind die Verschiedenheit der Verhältnisse in Stadt und Land, die verschiedene Stufung der Anforderungen und Ziele zu beachten.« Prüfung aller Lehrenden, soweit ihre musikpädagogischen Fähigkeiten nicht staatlich anderweitig anerkannt wurden, Anmeldung alles Privatunterrichtes wird gefordert. »In der pädagogischen Prüfung hat der Bewerber nachzuweisen, daß er sich mit der musikalischen Erziehungs- und Unterrichtslehre vertraut gemacht hat und im praktischen Unterricht hinreichend ausgebildet ist. In der künstlerischen Prüfung hat der Bewerber das erreichte Maß seiner Ausbildung in dem gewählten Hauptfach und in den verbindlichen Nebenfächern darzutun.« Eine für die Zulassung zur Prüfung zu fordernde abgeschlossene Bildung (mittlere Reife) sichert den Musiklehrerstand vor einer geistigen Verflachung. Überall soll aber bei den Prüfungen »weniger die Gleichartigkeit der einzelnen Leistungen, als die musikalische und pädagogische Eignung maßgebend sein. Im Mittelpunkt der Prüfungsordnung steht daher die Erziehung zum musikalischen Leben und Erleben. Wichtiger als die Anhäufung von Wissensstoff und äußerliches Studium um der Technik willen, ist das Hinführen zu einem persönlichen mitschaffenden Anteilnehmen am musikalischen Werden und Gestalten«. Der Unterrichts-Erlaubnisschein bekommt Wirklichkeit. Die Auflösung der Winkelkonservatorien und der minderwertigen Musikschulen wird herbeigeführt, da der Staat alle Konzessionen nach vorheriger genauer Prüfung der künstlerischen und außermusikalischen Vorbedingungen erteilt, und alle Musiklehranstalten unter staatliche Aufsicht fallen. »Zur Errichtung von privaten Musiklehranstalten ist die staatliche Genehmigung erforderlich ... Auch für bereits bestehende Anstalten ist ... diese Genehmigung nachträglich einzuholen ... Die Musiklehranstalten unterstehen der Aufsicht der Regierung. Die Regierung kann auch zur Ausübung ihrer Aufgabe nachgeordnete Dienststellen, den Musikberater und erforderlichenfalls auch andere fachkundige Persönlichkeiten heranziehen. Die Beauftragten haben die Befugnis, die Anstalten jederzeit zu besichtigen.« Die Bezeichnung der Musik-

lehranstalten wird einheitlich geregelt und dem Unfug des unberechtigten Aushängeschildes, hinter dem sich minderwertige Leistungen verbergen, gesteuert. »Die Bezeichnung ›Konservatorium‹ kann nur eine Anstalt erhalten, an der staatlich geprüfte oder staatlich anerkannte Lehrer unterrichten. Ferner muß in diesen Anstalten Unterricht in mehreren Fächern von verschiedenen Fachlehrern erteilt werden ... muß jeder Schüler theoretische Unterweisung erhalten ... Zur Vorbereitung für den Beruf des Privatmusiklehrers, insbesondere für die Ablegung der Prüfung, sind besondere Einrichtungen mit der Bezeichnung ›Musikseminar‹ zulässig ... Die Bezeichnung ›Musikschule‹ führen alle übrigen Anstalten, an denen mehrere Fachlehrer regelmäßig als Lehrkräfte tätig sind.« Auf das Gebiet des musikalischen Lehrlingswesens und der zweckmäßigen Heranbildung des Orchesternachwuchses hinüber spielt die Forderung des Befähigungsnachweises für Leiter von Musikkapellen, in denen Jugendliche spielen. Für die Tätigkeit der staatlichen Musikberater ergehen Richtlinien, die das Beratende und Beobachtende seiner Stellung betonen und ihn in enger und vertraulicher Fühlungnahme mit den Fachverbänden zu sehen wünschen.

So bedeutet der Erlaß eine künstlerische und soziale Tat für alle, für die Musiklehrer selbst und für die Volksmusikerziehung besonders. Die im Sinne einer großen und tiefen musikalischen Volksbildung unzulänglichen Kräfte sozial anders einzuordnen, das wird in erster Linie Sache ihrer selbst, dann aber auch Aufgabe der zeitlichen Verhältnisse und vielleicht auch des Staates sein. Fordert der Erlaß aber von allen Musiklehrkräften einen Beweis ihrer Eignung, so wird dadurch das Ansehen des Standes, zugleich auch seine soziale Stellung und demzufolge seine wirtschaftliche Lage wesentlich gehoben. Diejenigen Volksschichten, die nicht in der Lage sind, bei der musikalischen Unterweisung Spreu vom Weizen zu sondern oder von vornherein wertvollen aber kostspieligen Privatunterricht zu wählen, sind einmal vor Ausbeutung, zum andernmal aber vor einer Verkitschung und Verwässerung ihres musikalischen Innenlebens bewahrt. Die Rechte, die der Staat mit Bezug auf anderen Privatunterricht schon lange wahrnahm, dehnt er endlich nun auch auf den Musikunterricht aus. Seiner Pflicht, eine gewisse kulturelle Höhe auf *allen* Geistesgebieten dem gesamten Volke zu wahren, kommt er nun endlich auch in dem Bereiche der Musik nach, da er deren enormen volksbildenden Wert jetzt voll erkannt hat. Möge die neue Regelung sich bald ganz durchsetzen zum Heile des Volkes und der Musik!

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BADISCHER BEOBACHTER (27. Mai 1925, Karlsruhe). — »Zeitströmungen der Gegenwartsmusik« von *Herm. Rud. Gail.*

BERLINER TAGEBLATT (17. Mai 1925). — »Busonis Briefe aus England.«

FRANKFURTER ZEITUNG (7. Juni 1925). — »Busonis ›Faust‹« von *Karl Holl.*

HAMBURGER NACHRICHTEN (10. Juni 1925). — »Zum Gedächtnis an die Uraufführung von Tristan und Isolde« von *Wolfgang Golther.*

HANNOVERSCHER KURIER (15. Mai 1925). — »Tonalität, Polytonalität, Atonalität« von *Hermann Erpf.*

LEIPZIGER TAGEBLATT (6. Juni 1925). — »Musikwissenschaftlicher Kongreß und Händel-Fest« von *Hermann Abert.* — »Händels Weltanschauung« von *Hugo Leichtentritt.* — »Praktische Neuausgaben der Werke Händels« von *Wilhelm Altmann.* — »Die Musikwissenschaft und das musikalische Bildungsideal unserer Zeit« von *Ernst Bücken.* — »Die Aufgabe der Musiktheorie gegenüber der modernen Musik« von *Hermann Erpf.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (12. Juni 1925). — »Italien und die moderne deutsche Musik« von *Walter Dahms.*

VOSSISCHE ZEITUNG (Musikblatt) Nr. 21, 22, 25 (23. Mai 1925, Berlin). — »Musikpolitisches« von *Arnold Ebel.* — (30. Mai 1925.) — »Aztekenmusik« von *Mihuel O. de Mendizabal.* — (20. Juni 1925.) — »Zur Psychologie des Beifalls« von *Paul Plaut.* — »Fürst Radziwill, der Komponist der ersten Faust-Musik« von *Bertha Witt.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG Heft 21—25 (Mai-Juni 1925, Berlin). — »Der moderne Opernauszug« von *Wilhelm Kehl.* — (Festnummer zum 55. Fest des Tonkünstlervereins.) »Vom allgemeinen deutschen Musikverein« von *Paul Schwers.* — »Dezentralisation« von *H. J. Moser.* — »Orgel und Orchester« von *Georg Gräner.* — »Farblichtmusik« von *Otto A. Graef.* — »Kiels Musikleben einst und jetzt« von *Willy Orthmann.* — »Zum preußischen Ministerialerlaß über den Privatunterricht in der Musik« von *Ludwig Misch.* — »Arnold Ebels Verantwortung für den preußischen Ministerialerlaß über den Privatunterricht in der Musik.« — Es folgt die Einführung in die einzelnen zur Aufführung gekommenen Werke. »Italienische und deutsche Baritone« von *Paul Bruns.* — »Das Okkulte in der Musik« von *Fritz Stege.*

BLÄTTER DER STAATSOPER V/8 (Juni 1925, Berlin). — »Igor Strawinskij« von *Adolf Weißmann.* — Ferner die Einführungen in die Werke »Geschichte vom Soldaten«, »Pulcinella« und »Renard« von *Julius Kapp.*

DER AUFSCHWUNG I/1 (Mai 1925, Berlin). — »Die Verwendung der Blasinstrumente in Regers Werken« von *Gustav Bumcke.* — »Neue Wege in der Filmmusik« von *Filmo.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 403/4 (20. Mai, 5. Juni 1925, Berlin). — »Musikpolitisches« von *Arnold Ebel.* — »Sind Notenlesen und vom Blatt spielen erlernbar?« von *Gertrud Posener.* — »Professor Felix Schmidt« von *Fritz Stege.* — »Eine Künstlerkammer in Preußen« von *Arnold Ebel.*

DIE MUSIKERZIEHUNG II/5 (Mai 1925, Dortmund). — »Musikerziehung in der Aufbauschule« von *K. Wettig.* — »Arthur Egidi« von *Arthur Heinrich.*

DIE MUSIKWELT V/6 (Juni 1925, Hamburg). — »Fritz Stein« von Prof. *Bessell.* — »Busoni« von *Ferdinand Pfohl.* — »Schleswig-holsteinische Musik und Musiker« von *Hans Sonderburg.* — »Kiel als Musikstadt« von *P. B.* — »Kiel als Theaterstadt« von *Georg Hartmann.* — »Kapellmeister Richard Richter« von *Heinrich Herner.*

DIE STIMME XIX/8—9 (Mai, Juni 1925, Berlin). — »Was muß der Chorsänger von der Gesangskunst wissen und bis zu welchem Grade soll er die Technik derselben beherrschen?« von *Edwin Janetschek.* — »Der Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein« von *Arthur Prüfer.* — »Stimmhafte und stimmlose Konsonanten« von *Traugott Heinrich.* — »Der verminderte Septimenakkord in der Vokalmusik« von *Georg Wilh. Schmidt.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/5—6 (5., 20. Juni 1925, Dortmund). — »Musikerziehung« von *Cäcilia Maria Geis.* — »Prof. Dr. Paul Marsop« von *L. Schanze.*

HELLWEG V/21—24 (Mai, Juni 1925, Essen). — »Mozart-Inszenierung« von *Julius Lothar Schücking.* — »Mozart auf dem Theater« von *Robert Hernried.* — »Farblichtmusik« von *Otto A. Graef.* — »Musik im Rundfunk« von *Lothar Band.*

KUNSTWART XXXVIII/9 (Juni 1925, Dresden). — »Die Romantik in der Musik der Zeit« von *Gerhard Schjelderup.*

MELOS IV/10 (Mai 1925, Berlin). — »A. N. Skrjabin« von *Leonid Ssabanejeff.* — »Igor Strawinskij und Serge Prokofieff« von *Boris de Schloezer.* Der Aufsatz, der sich zunächst mit dem Wesen Prokofieffs, mit dessen Entwicklung und seinen Möglichkeiten beschäftigt, ist in erster Linie eine erschöpfende Studie über Strawinskij. Strawinskijs Antriebe, seine Ästhetik usw. werden in neuem Licht gezeigt. Unerhört lebendig, frisch und zukunftsträchtig geht Strawinskij aus dieser Untersuchung hervor. Der Verfasser spricht u. a. über die psychologische Einstellung des Komponisten und kommt zu dem Resultat, daß diese Musik »antipsychologisch« zu nennen wäre. Entgegen weit verbreiteten Meinungen vom großen Objektivismus Strawinskijs fährt der Autor fort: »Falsch wäre es jedoch, anzunehmen, daß diese ›Antipsychologie‹ die Musik kalt, ausdruckslos und trocken werden ließe! . . . Sie ist vielmehr sehr ausdrucksvoll, sie berührt uns tief, weil Strawinskij kein Expressionist ist, weil er Musik nicht als Mittel betrachtet und sie nicht dazu benutzt, dies oder jenes ausdrücken zu wollen. Die Gemütsbewegung liegt in den Wurzeln dieser Kunst. Jedes Werk Strawinskijs ist ein Produkt präzisierten Gefühls und entstammt einem gefühlsmäßig vorbereiteten Boden, der eine gewisse moralische und intellektuelle Atmosphäre bedingt. Seine Kunst zielt auf Gemütsbewegung, jede Berührung mit ihr bringt uns seelische Verwirrung, Erschütterung, Bereicherung. Zwischen diesen beiden Gemütszuständen jedoch — nämlich demjenigen, der das Werk hervorbrachte, und jenem anderen, den es bewirkt, bleibt sie selbst frei von jeder seelischen Bindung und besitzt nichts anderes als musikalische Realität. Sie besteht in einem Klangbild, dessen Bestandteile nach dem besonderen logischen Grundriß des Werkes geordnet sind. Wenn man sich auf diesen Standpunkt der Betrachtung einstellt, so sieht man Strawinskij als Klassiker, nicht in dem Sinne, daß er gewisse Eigenschaften Bachs oder Scarlattis nachahmt, sondern in seiner höchst persönlichen Art, die ebenso wie diejenige der großen Meister eine selbständige und objektive Kunst zu schaffen imstande ist, die mit der Notwendigkeit eines Naturphänomens auf uns wirkt. Im Gegensatz zu Prokofieff besitzt Strawinskij keine sehr hervorragende melodische Begabung.« — »Die Musik in Rußland seit 1914« von *Leonid Ssabanejeff.* — »Die Musik bei den russischen Emigranten« von *Robert Engel.* — »Gedanken über den Vergleich zwischen Musik und Architektur« von *Annaliese Nissen.*

MONATSSCHRIFT DER VEREINIGTEN RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN LEHRER- UND LEHRERINNEN-GESANGVEREINE I/1 (Aachen 1925). — »Wort und Weise im Kunstlied« von *Paul Hanschke.*

MUSICA SACRA LV/6 (Juni 1925, Regensburg). — »Über Lautbildung im Chorgesang« von *W. Hastung.* — »Geschichtliche Momente aus der Entwicklung der Orgel« von *Wilhelm Schosland.* — »Die Seele der Glocke« von *Johannes Biehle.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVII/4 (April, Mai 1925, Berlin). — »Die Reformen des preußischen Kultusministeriums« von *Hans Schaub.* — »Das Anschlagskolorit im Klavierspiel« von *Julius Landolt.*

NEUE MUSIKZEITUNG XXXXVI/17 und 18 (Juni 1925, Stuttgart). — »Kiel als Musikstadt« von *Hans Bessell.* — »Holsatia cantans« von *Hans Sonderburg.* — »Georges Bizet« von *Edgar Istel.* — »Die Beziehungen zwischen der alten und der modernen Musik« von *Alois Hâbà.* — »Prof. Dr. Fritz Stein« von *Franz Rühlmann.*

PULT UND TAKTSTOCK II/5 (Mai 1925, Wien). — »Einiges über Dirigiertechnik« von *Erwin Stein.* — »Dirigentendämmerung« von *Wolfgang v. Hauenschild.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/19—22 (Mai, Juni 1925, Köln). — »Hans Pfitzners Bühnenbearbeitungen und Schauspielmusiken« von *Erwin Kroll.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 20—24 (Mai, Juni 1925, Berlin). — »Virtuosität« von *Florizel v. Reuter.* — »Der Künstler und die Welt« von *Robert Hernried.* — »Das diesjährige Tonkünstlerfest in Kiel und Prof. Stein« von *Hans Bessell.* — »Richard Wagner im Spiegel der Kritik seiner Zeit« von *Max Chop.* — »Die Dirigenten-Majestät« von *Ferdinand Scherber.* — »Eigene und Abhängige« von *Karl Westermeyer.* — »Die Farblichtmusik« von *E. Luz.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE« IV/7 (Juni 1925, Wien). — »Ein österreichischer Vorkämpfer für die Gitarre« von *Adolf Koczirz.* — »Neuausgaben und Bearbeitungen des Carullischen Lehrwerkes« von *Josef Zuth.* — »Nicolo Paganini und die Gitarre« von *Karl Prusik.* — »Österreichisches Schaffen« von *Adolf Koczirz.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/6 (Juni 1925, Hildburghausen). — »Zum Abgange des Professors Arthur Egidi von der Akademie für Kirchen- und Schulmusik« von *Arthur Heinrich.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK XCII/6 (Juni 1925, Leipzig). — »Händel und die Gegenwart« von *Rudolf Steglich:* »Jetzt aber ist die Zersplitterung, die Entgeistung des Gemeingefühls so weit vorgeschritten, daß angesichts der Zusammenhanglosigkeit des Ganzen und der Haltlosigkeit des einzelnen ein neuer Zusammenschluß als einzig mögliche Rettung erscheint. Wenn wir nun in solcher Lage Händelsche Musik pflegen, die berufene Vermittlerin jenes alten Gemeinschaftsinns, wenn dabei die Empfindung für das Wesen dieser Musik wach wird, wenn diese Musik dann Kräfte weckt, die lange verschüttet waren, eben jene zusammenschließenden Kräfte, wenn also von dieser Musik wirklich jene verbindende, sammelnde Geisteskraft ausstrahlt — — — Aber: ›Heißt das der Händelschen Kunst nicht zuviel angedichtet?‹ Zuviel!? Wurde nicht kürzlich erst die ›gesellschaftbildende Kraft der Musik‹ entdeckt, nicht etwa im Hinblick auf Händel, sondern auf die Musik viel *jüngerer* Zeiten! Allerdings hat deren ›gesellschaftbildende Kraft‹ vor dem Zerfall nicht bewahrt, weil dieses ›gesellschaftbildend‹ dasselbe ist wie ›parteibildend‹. Händels Musik ist aber *mehr* als gesellschaftbildend, sie ist — ohne Einschränkung — *gemeinschaft*bildend. Und daher kann sie wirklich einen Weg zeigen aus dem allzu individuell gelösten Leben in ein neues, gemeinschaftlich-geistig-gefestigtes.« — »Über Händels ›Salomo‹, insbesondere die Chöre« von *Alfred Heuß.* — Fortsetzung des interessanten Artikels über »Beethovens Beziehungen zur Politik« von *Karl Nef.* — »Wie wird die Ausbildung der heranwachsenden Komponistengeneration beschaffen sein müssen, damit wir wieder zu einer echten Tonkunst gelangen?« von *Alfred Heuß:* »... Der Artikel kann in seiner Kürze nur den Zweck haben, *aufzurütteln,* unverhohlen zu sagen, daß die Konservatorien in ihrem wichtigsten Gebiet, der Heranbildung der kommenden Komponistengeneration, versagen und von jeher versagt haben, und daß es hohe Zeit ist, zu inneren Reformen, solchen an Haupt und Gliedern, zu gelangen. Sicher, es haben sich in dieser und jener Beziehung in den letzten Jahrzehnten die Verhältnisse ein wenig gebessert, seit Komponisten-Lehrer von Bedeutung etwas selbständiger vorgehen als früher. Das System als solches ist aber geblieben, eine künstlerische, eine wirkliche Komponisten-Lehrmethode steht noch völlig aus, so daß alles Entscheidende erst getan werden muß. Das Schicksal der deutschen Musik ist zu einem entscheidenden Teil in die Hände der Konservatorien gelegt; es wird darauf ankommen, ob sie hieraus die Konsequenzen zu ziehen vermögen.« — »Viertelton und Fortschritt« von *Albert Wellek.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG LXV/15, 16 und 17 (23. Mai, 6. und 20. Juni 1925, Zürich). — »Das Reger-Archiv in Weimar« von *August Richard.* — Nr. 16 erscheint als Festschrift zum 25. Gedenktag des Schweizer Tonkünstlervereins und enthält das ausführliche Programm, Liedertexte, Biographien und Bilder der zu Worte kommenden Komponisten sowie des Festdirigenten Dr. Fritz Brun. — »Berner Musikleben seit 1914« von *Gian Bundi.* — »Von der Musikabteilung der Schweizerischen Landesbibliothek« von *Kurt Joss.* — »25 Jahre Schweizerischer Tonkünstlerverein« von *Ernst Tobler.*

THE CHESTERIAN VI/47 (Juni 1925, London). — »Die Kunst Roger Quilters« von *Scott Goddard.* Quilter ist der jüngste bemerkenswerte Repräsentant englischer Salonmusik, leicht sangbarer Liedkompositionen. — »Die Lehren einer englischen Oper« von *Eric Blom.* Aus den Erfahrungen mit Gustav Holsts hier mehrfach erwähnten Oper »Zum wilden Schweinskopf« tritt Verfasser für eine Rückkehr zur Nummernoper mit Ensembles ein. Er empfiehlt den Komponisten, bei der Wahl der Libretti scharf zwischen Oper und Musikdrama zu scheiden. Ohne einer Reaktion das Wort zu reden, wünscht er die Wiedererweckung alter Formen und deren Erfüllung mit neuem Geist. — »Fortschritt und Eitelkeit« von *Cecil Austin.*

THE MUSICAL TIMES LXVI/988 (Juni 1925, London). — »Max Reger« von *Alexander Brent-Smith.* — »Folgerungen und Anschauungen in der Musik« von Frau *Frank Liebich:* »Das erste Hören eines wirklich bedeutenden musikalischen Werkes ist wie die erste Begegnung mit einem fremden Menschen, der später unser Freund wird.« — »Die Chopin-Krankheit vom pianistischen Standpunkt« von *Eric Brewerton.* Ausführungen über die Spielweise Chopinscher Werke. — »Französische Komponisten, unter besonderer Berücksichtigung von Ravels letztem Werk« von *Scott Goddard.* Es handelt sich um Ravels lyrische Phantasie in zwei Teilen ohne Pause, betitelt »L'Enfant et les Sortilèges«, die in Monte Carlo ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte. — »Liszts Dante-Sinfonie und Tondichtungen« von *M. D. Calvocoressi.* — »Musik und Architektur« von *L. N. Higgins.* — »Neues Licht auf frühe Tudor-Komponisten« von *W. H. Grattan Flood.* VIII. Sebastian Westcote. — »Charles Butler und die Musik der Bienen« von *Gerald R. Hayes.* Charles Butler, Geistlicher, etwa um 1565 geboren, ist Verfasser einiger im Buchhandel sehr selten gewordener Bücher, wie »Die Grundsätze der Musik« (1636) und »Der Frauenstaat oder die Geschichte der Bienen« (1609, 3. Aufl. 1634). Hier unternimmt es der Verfasser, das Summen der Bienen, insbesondere der Bienenkönigin, in ihrem Stock durch Notenschrift wiederzugeben. — »Richard Holl, 1825—1904« von *Herbert Antcliffe.*

THE SACKBUT V/11 (Juni 1925, London). — »Die heutige Musik in Italien« (Fortsetzung) von *Guido M. Gatti.* — »Persönlichkeiten« von *Ursula Greville.* VI: Percy Pitt. VII: Richard Capell. — »Neuerungen und Tradition« von *E. C. Rose.* — »Zeitgenössische russische Komponisten« von *Victor Belaieff.* II: Samuel Feinberg. Ein plötzlich aufgetauchtes großes Talent, geboren 1890, trat er 1915 mit zwei Sonaten hervor, die ihn sofort als Meister zeigten. Feinberg ist wie Skrjabin und Chopin ein wahrer Dichter am Klavier und selbst der beste Interpret seiner Schöpfungen: »Der Pianist und Komponist in Feinberg sind eins und unteilbar.« — »Australischer Geschmack und australische Tradition« von *Gibson Young.*

LA REVUE MUSICALE VI/8 (Juni 1925, Paris). — »Die ersten Pariser Pianisten.« IV: Jean-Louis Adam (1758—1848) von *George de Saint-Foix.* Der berühmte Pianist war der Vater des Komponisten Adolphe Adam, dessen »Postillon von Lonjumeau« heute noch lebt, und Schöpfer einer Methode des Klavierspiels, nach der mehrere Schülergenerationen des Pariser Conservatoire ausgebildet sind. — »Unveröffentlichte Briefe von Charles Lecocq an Saint-Saëns, III.« Der Konservator des Muesums von Dieppe, *Georges Lebas,* stellt hier eine Reihe weiterer Briefe von Lecocq, in denen dieser sich mit Massenet und Bach, Bizet und Debussy beschäftigt, aus den Jahren 1902, 1903 und 1904 der Zeitschrift zur Verfügung. — »Léon Bakst« von *André Boll.* Der in diesem Jahre in Paris gestorbene Künstler, geboren in Petersburg 1868, kam 1893 nach Paris, wo er mit dem finnischen Maler Albert Edelfeldt zusammen arbeitete. 1896 entwarf er für den russischen Staat ein großes Gemälde: »Ankunft des Admirals Avelane und russischer Seeleute in Paris«. Zur selben Zeit aber schloß er sich der von Serge Diaghilew gebildeten Künstlergruppe an und begründete seinen Ruhm als Theatermaler. — »Die gegenwärtigen Formen der religiösen Musik« von *André Cœuroy.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXII/2 (Juni 1925, Turin). — »Die Laute und die Gitarre« von *Maria R. Brondi.* — »Firmino le Bel« von *Alberto Cametti.* Verfasser hat bei seinen Studien über Palestrina den französischen Komponisten le Bel als Kapellmeister der Nationalkirche des heiligen Luigi dei Francesi, die 1514 gegründet ward, als siebten in der Reihe der Kapellmeister entdeckt, und seine Wirksamkeit in dieser Stellung, die er vom 25. Oktober 1545 bis zum 30. September 1561 innehatte, untersucht. Le Bel starb am 18. November 1573. — »Zwei ungedruckte Briefe von G. Rossini und seine definitive Abreise von Bologna« von *Guiseppe Radiciotti.* Die Briefe stammen vom 13. Februar und 18. März 1851 aus Bologna und sind gerichtet an die Gräfin Antonia Orsini, geborene Orloff, die als erste Hofdame der Großherzogin von Toskana eine vorzügliche Gesangsdilettantin war. — »Die Musik der Aschanti-Neger« von *G. A. Pfister.* Der Artikel bespricht den von der Universität Oxford herausgegebenen, reich illustrierten Band, in dem Kapitän Rattray, ein ausgezeichneter Anthropologe, der 15 Jahre unter den Aschanti-Negern an der Westküste Afrikas gelebt hat, seine anthropologischen, historischen und sprachgeschichtlichen Studien niedergelegt hat. Da Rattray sich nicht besonders mit der Musik beschäftigt hat, werden seine Ausführungen ergänzt durch die mit Hilfe moderner mechanischer Aufnahmeapparate ausgeführten Untersuchungen des Prof. Abbé Rousselot vom Phonetischen Institut in Paris. —

»Die moderne Gesangskunst.« Ihr Stoff, ihre Natur, ihre Form und ihre Mittel. Von *Raoul Duhamel*. — »Eine neue Harmonielehre« von *Attilio Cimbro*. Der Artikel spricht ausführlich über das kürzlich erschienene, sehr originelle Werk Nuova teorica dell' armonia von Alberto Gentili.

MUSICA D'OGGI VII/5 (Mai 1925, Mailand). — »Über Volksgesänge aus der italienischen Provinz Marken« von *Giulio Fara*. Verfasser stützt sich auf Studien des Dr. Raffaele Ciferri, eines Sohnes dieser Gegenden, und die des Dr. Giuseppe Radiciotti. — »Das Gefühl der Kindlichkeit in der Musik« von *Arnoldo Bonaventura*. *Ernst Viebig*

* * *

MUSIK Heft 1—3 (Januar-März 1925, Kopenhagen). — »Giacomo Puccini in Memoriam« von *Gunnar Hauch*. — »Echo aus Paris« von *Gustav Hetsch*. Über eine Pariser Neuerung, die Konzerte mit einer öffentlichen Diskussion schließen zu lassen. — »Igor Strawinskij in Prag« von *Alma Heiberg*. — »Aus dem hauptstädtischen Musikleben.« — »Die Jugend in französischer Musik, VI. Florent Schmitt« von *Edmond Epardaud*. — »Über die Prinzipien der polytonalen Tonkunst« von *Knudaage Riisager*. — »Pro musica italiana e scandinavia.« Über die neugegründete Arbeitsgemeinschaft italienischer und skandinavischer (vorerst nur dänischer) Komponisten und ihre Konzerttätigkeit auf Gegenseitigkeit. — »Jean Börlin« von *Katja Lindhard*. Über den jungen schwedischen Tänzer. — »Poul Schierbeck« von *Fritz Crome*. Über den jungen dänischen Komponisten, einen Schüler Carl Nielsens.

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN Heft 4—10 (25. Februar bis 25. Mai 1925, Oslo). — »Amerikabrief« von *N. Tjernagel*. — »Ch. Gounod: Mors et Vita. Eine kleine Übersicht« von *Le petit chose*. — »Unser neuer Musikdoktor« von *R. Johnsen*. Lektor *Erik Eggen* in Voß erhielt auf Grund seiner Schrift »Skalastudien, Studien über die Genesis der Skala auf nordischem Gebiet« nach erfolgter Disputation von der Universität in Oslo die Würde eines Dr. phil. Das Werk behandelt speziell die Vorkommnisse der Dreivierteltonschritte in der nordischen Volksmusik. — »Wiener Brief« von *J. Olssen*. — »J. S. Bachs Passacaglia« von *Arild Sandvold*. — »Ungarns Musikhochschule, 50jähriges Jubiläum« von *P. Lindeman*. — »Der Tod König Haakons des Guten.« Frei nach den isländischen Sagas, Text und Musik von *Per Reidarsson*. Ein Textauszug. — »Agnes Hanson-Hvoslef« von *R. Johnsen*.

MUSIK Heft 2—7 (Januar-Mai 1925, Oslo). — »Erinnerung an Ole Bull« von *Björn Björnson*. Das Heft ist dem altberühmten norwegischen Violinvirtuosen und Patrioten Bull gewidmet. Björnson erzählt von den Beziehungen seines großen Vaters zu Bull. — »Ole Bull und die Nationale Szene« von *Jens Arbo*. — »Einige Bemerkungen vom Dirigentenpult« von *José Eibenschütz*. — »Aus der Geschichte des Dresdner Kreuzchors« von *Otto Richter*. — »Xaver Scharwenka«, ein Nachruf von *J. Arbo*. — »Tanz« von *Mary Wigman*. — »Altfranzösische Oper« von *Alf Due*. — »Norwegische Musiker in Paris« von *Jens Arbo*. — »Französisches Musikleben von heute« von *Oscar Morcman*. — »Gabriel Fauré« von *E. Hesselberg*. — »Gounod: Mors et Vita« von *Arild Sandvold*. — »Umwälzungen im zeitgenössischen Tanz« von *Gyda Christensen*. — »Etwas über Debussy als Kritiker« von *Pauline Hall*. — »Kurze Übersicht über französische Musik im letzten Menschenalter.« — »Liszts Oratorium ›Christus‹« von *J. Arbo*. Der Einleitungsaufsatz eines Liszt-Heftes. — »Liszt zu dirigieren« von *Felix v. Weingartner*. — »Der Grandseigneur Liszt« von *Alf Due*. — »Über Liszts Orgelwerke« von *Arild Sandvold*. — »Das Hofballett in Petersburg« von *Arthur Knupfer*. — »Igor Strawinskij« von *P. Hall*. — »Von dänischer Gregoriana-Forschung« von *O. M. Sandvik*. — »Neue Wagner-Literatur« von *Gerh. Schelderup*. — »Epilog zu den indischen Konzerten« von *Finn Helle*. — »Aus dem Musikleben in Stockholm« von *Gunnar Jeanson*. — »Jüngere norwegische Komponisten.« Der Einleitungsaufsatz eines Sonderheftes über dieses Thema. In dem Heft werden eingehend, durch Autobiographien, Porträte und redaktionelle Betrachtungen gewürdigt: *David Monrad Johansen*, der die staatliche Komponistengage bezieht, *Reidar Brögger*, *Arne Eggen*, *Odd Grüner-Hegge*, *Oscar Gustavson*, *Pauline Hall*, *Alf Hurum*, *L. Irgens Jensen*, *Sverre Jordan*, *Arvid Kleven*, *Oscar Morcman*, *Per Reidarson*, *Arild Sandvold*, *Harald Saeverud*, *Trygve Torjussen*, *M. Moaritz Ulvestad*, *Fartein Valen* und die nachschaffenden Künstler: *Ivar Andrésen*, *Arve Arvesen*, *Fridtjof Backer Gröndahl*, *Rolf Brandt Rantzau*, *Gunnar Graarud*, *Ellen Gulbranson*, *Björn Talén*. Die nationalen Kunstbestrebungen sind bemerkenswert. *Jón Leifs*

KRITIK

BÜCHER

FRITZ SCHRÖDER: *Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen. Seine künstlerische und historische Persönlichkeit.* Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Mit einem Verzeichnis aller nachweisbaren Werke Moliques und einem thematischen Katalog der wichtigsten Instrumentalkompositionen. Verlag: Berthold & Schwertner, Stuttgart 1923.

Schon *Ed. Hanslick* (Geschichte des Konzertwesens in Wien, 1869, S. 344) hatte einen tieferen Grund für die verhältnismäßig geringe Wirkung des Geigers und Komponisten Bernhard Molique zu seiner Zeit erkannt. Seine Persönlichkeit, »eine solide Pastorenerscheinung«, hatte »nichts von den ›interessanten‹ Zutaten und dem romantischen Zauber des modernen Virtuosen«. Aus Schröders Monographie, die ein reiches Nachlaßmaterial und zahlreiche andere Quellen mit großem Fleiß nutzbar gemacht hat, wird nun das Bild des rasch Vergessenen aus dem Geist seiner Zeit und Umgebung heraus lebendig, und der Verfasser weiß für sein Leben und Schaffen manche Sympathie zu gewinnen. Moliques etwas akademische und doch gemütvolle Art wurzelt irgendwie in der Sphäre des schwäbischen Dichterkreises um Uhland. Die neudeutsche Richtung in der Musik berührt ihn gar nicht, sie hat allerdings auch sein Schaffen sehr bald überstrahlt. Seine Romantik huldigt klassischen Idealen, ist aber doch in ihrer Art aufschlußreich für die Geschichte der Frühromantik. Hier gelingt es Schröder, interessante Beziehungen zu Vogler und zu einem einigermaßen ausgeprägten harmonisch-chromatischen Stil der jüngeren Mannheimer und Münchener aufzudecken. Die Wiener Zeitgenossen haben diesen Weg allerdings doch wohl nicht so sehr gemieden, wie Verfasser annimmt. Dort hat die Art Spohrs z. B. merklich auf die Klaviermusik Johann Hugo Woržischeks abgefärbt. Gegen Spohr vermag Schröder Molique in seiner männlicheren Art recht klar abzugrenzen. Er ist dem Virtuosenleben nie so verfallen, daß er die Stilgrenzen von Kammer- und Konzertmusik verwischt hätte. Für das modische Quatuor brillant hatte Molique nichts übrig. In der Geschichte der Kammermusik wird man ihm überhaupt mehr Beachtung schenken müssen als bisher, ohne gleich Bülows temperamentvolle Überschätzung des ersten Klaviertrios (er stellt es über die Schuberts und Schumanns!) mitmachen zu wollen. Im biographischen Teil dieser Arbeit tritt der zeitgeschichtliche Hintergrund oft plastisch in die Erscheinung, namentlich die Zeit des aufkommenden Virtuosentums und die psychologischen Grundlagen der damaligen englischen Musikkultur. Leider wird die Neigung, eine künstlerische Persönlichkeit zu sehr aus der Menge der für sie wirksamen Einflüsse zu errechnen, nicht genügend unterdrückt. Dadurch fallen auch Vergleiche oft zu schematisch aus. Moliques Rolle in der Bach-Renaissance seiner Zeit hätte hinsichtlich seiner Begleitungen zu Bachschen Soloviolinwerken kritischer beleuchtet werden müssen. E. Kurth sollte unser Gewissen in diesen Dingen geschärft haben. Der inhaltreichen Monographie fehlt nicht ein sorgfältiges Werkeverzeichnis. *Willi Kahl*

P. GRIESBACHER: *Bruckners Tedeum.* Verlag: Kösel & Pustet K.-G., München.

In einer Studie von 160 Seiten mit anhängenden Motivtafeln, sowie einem besonders gedruckten Führer ergeht sich der gelehrte Verfasser in eindringlichen und scharf analysierenden Überlegungen, die zum Ausgangs- und Zielpunkt Bruckners »Tedeum« haben. Es ist nicht zu bezweifeln, daß eine genaue Kenntnis dieses populärsten und vielleicht glanzvollsten Werks von Bruckner den Dirigenten und Chören gut tut, und daß aus solcher Kenntnis heraus Aufführungen eindringlich und mitreißend werden können. Die Gefahr aber, daß vor lauter Einzelheiten das Ganze verloren geht, daß aus einem Bewußtwerden minutiöser Dinge gerade der dramatische Einheitscharakter des Stückes mit all seinen wundervollen Episoden nicht deutlich wird, ist riesengroß. Wer zu viel zu beweisen sucht, beweist gar nichts; wer die geistige Akrobatik im Sezieren, Teilen, Analysieren, Phrasieren so weit treibt wie Griesbacher, der verkennt schließlich sogar die aus einem einzigen Erleben heraus geschaffene Musik eines Meisters wie Bruckner. Die philologische Teilung der Motive in Motivteilchen, die dann etwa Ewigkeitsmotiv, Machtmotiv, Furchtmotiv, Choralmotiv, Menschwerdungs- und Herabkunftsmotiv heißen und in Kombinationen und Variationen immer wieder herausgehört werden, erinnert an die fürchterlichste Zeit der äußerlichen Lösung Wagnerscher Musikprobleme. Gewiß ist von all diesen Stimmungen, die da in den Worten Furcht-, Bitt-, Gebets-, Droh- und Hoffnungs-

Motiv verankert sind, etwas in den einzelnen Phasen des Werks enthalten. Auch Standhaftigkeit, Macht und Dämonie tönen durch seine Musik. Aber es hieße dem begeisternden Schwung des Tedeums Abbruch tun, es hieße Harmonie und Architektur zerreißen, wenn man wortabergläubische Spielereien mit Begriffen wie »Allraum« oder »Höhenglanzmotiv« treibt. Es muß in einem solchen Werk kirchlichen Glanzes immer Nebensächliches geben, das erst für Höhepunkte und für Grandioses, für lyrisch Gehaltenes und dramatisch Zugespitztes die innere Vorbereitung gibt. Folgt man Griesbacher bis in diese Teilungen des Baues und der Melodik, so ist man streckenweise wohl ein wenig hellsichtiger geworden bezüglich der Optik der Partitur, hat aber für die Gesamtempfindung und für jenes riesenhafte Crescendo bis zu der Fuge nicht mehr genügend Spannkraft. All dies gilt von der gutgemeinten, begeistert geschriebenen, mathematisch abzirkelnden Studie. Der Führer ist, trotzdem er die sehr subjektiv gearbeitete Motivparade noch einmal vorführt, zuverlässig und empfehlenswert.

Kurt Singer

EDWARD SPEYER: *Wilhelm Speyer, der Liederkomponist.* Mit 47 Bildtafeln. Drei Masken Verlag, München 1925.

Wenn der Sohn dem Vater in Form einer Lebensbeschreibung ein Denkmal setzt, pflegt man gemeiniglich etwas mißtrauisch zu werden, es sei denn, daß es sich um einen Namen von internationaler Geltung handle. Das Mißtrauen ist in dem vorliegenden Falle unberechtigt. Denn keine Dithyramben sind es, die Edward Speyer seinem Vater, dem zu seiner Zeit als Komponisten und Kritiker sehr geschätzten Wilhelm Speyer, dichtet, sondern er schildert in schlichter Weise das Leben dieses kunstbegeisterten und patriotischen Mannes an der Hand von Briefen, die die bedeutendsten Künstler seines Zeitalters an ihn gerichtet haben, bisweilen auch in Briefen Speyers an diese. Der verbindende Text ist aufs knappste gehalten und das Persönliche, so weit dies überhaupt möglich war, taktvoll vermieden. So gewinnt dieses vornehm ausgestattete Werk kulturhistorisches Interesse. Spazieren doch vertraute Gestalten an dem Leser vorüber. Carl Mozart (Wolfgangs Sohn), Börne, Spohr, André, Meyerbeer, Spontini, die greise Marianne v. Willemer, Ferdinand Ries, Rossini, Moscheles und Mendelssohn, Moritz v. Schwind, Cherubini, Liszt, Schumann und Brahms, Otto Jahn, Marschner, Lachner, Jacques Offenbach und Paganini und vieler anderer Leben und Wirken streift dieses Buch. Am wertvollsten und interessantesten erscheinen mir Spohrs Briefe an Speyer mit ihren kritischen (oft recht unduldsamen) Bemerkungen über Weber, sowie die Briefe Meyerbeers. Im speziellen schildert das Werk auch die Entwicklung der Musikstadt Frankfurt durch mehr als zwei Lebensalter in sehr anschaulicher Weise. Ist man darum nach Beendigung der Lektüre und Durchsicht der wenigen beigefügten Kompositionen Speyers, von denen die Ballade »Die drei Liebchen« des Struwelpeter-Dichters Hoffmann in ihrer musikalischen Ausführung an Carl Loewe gemahnt, auch nicht durchaus überzeugt von der besonderen Bedeutung Speyers als Komponist, so ist man das desto mehr von seiner Bedeutung als Mensch und Musiksachverständiger. Als solcher hat er das Denkmal, das der Sohn ihm errichtet, gewiß voll verdient.

Robert Hernried

ERNST DECSEY: *Franz Lehár.* Drei Masken Verlag, Wien 1924.

Man hatte sich Lehárs Lebensgeschichte wohl etwas romantischer gedacht und ist ein wenig enttäuscht, wenn man erfährt, in welch banaler Weise aus einem gleichgültigen österreichischen Militärkapellmeister ein weltberühmter Operettenkomponist wurde. Erstaunlich und bewundernswert bleibt demgegenüber, daß das Büchlein trotzdem von der ersten bis zur letzten Seite fesselt. Welch ein feiner Kopf, dieser Decsey, welch ein gewandter Schriftsteller! Und wie sachlich wirkt seine Darstellung! Fast könnte man Lehár lieb gewinnen, weil Decsey ihn, ohne den üblichen biographischen Summs zu machen, so nett herausputzt. Nur eines wird nicht recht klar: Wie konnte dieser bloß sympathische und musikalisch begabte, sonst aber herzlich unbedeutende Lehár so in die Weite wirken? Weil er wußte oder ahnte, daß eine Operette nur dann einen Welterfolg haben kann, wenn sie temperiert anständig ist, wenn jeder gute Bürger unbesorgt mit seiner rechtmäßigen Gattin sich die Sache ansehen und anhören kann. Natürlich, eine Operette muß zunächst einmal unterhaltend, anregend, witzig und ein bißchen sentimental sein. Aber die Hauptsache ist doch die elegante Salonmusik mit höheren Aspirationen und der anständige Text, dessen Extravaganzen sich immer nur wie wollüstige Arabesken um gutbürgerliche

Ideale schlingen dürfen. »Tausend süße Beinchen« können, zumal wenn sie oben ganz unbekleidet sind, nur auf Erfolg bei einer sehr dünnen Publikumsschicht in Westeuropa rechnen. Die Operette, die einen Welterfolg sucht, muß vielleicht mit den gleichen Instinkten rechnen; aber sie darf das, was auch sie letzten Endes will, nicht unverhüllt zeigen und nicht allzu eindeutig sagen. Sie muß dem Liebhaber gleichen, der zart-poetisch von Seelenverwandtschaft spricht, während er an ein blauseidenes Himmelbett denkt. Decsey konnte vielleicht als Biograph auf den Kern des Problems nicht so eingehen, wie er es inter augures tun würde. Aber eben deshalb läßt sich seine Biographie nur literarisch werten. Ein Vergleich mit den übrigen zeitgenössischen Operettenkomponisten, und der Versuch einer historischen Eingliederung sollte bei einer neuen Auflage nicht vergessen werden. Decsey bietet gewiß ein anschauliches Bild; aber es fehlt der Rahmen. Und außerdem: Wo soll man das Bild hinhängen? Zwischen Oskar Strauß und Leo Fall? Oder unter die alten Wiener Operettenkomponisten? (Über sie sicherlich nicht.) *Richard H. Stein*

ERNST STIER: *Kurzgefaßte Geschichte der Musik für Schüler und Freunde der Tonkunst.* (Sammlung Bartels Nr. 15). Verlag: Fritz Bartels, Braunschweig.

Eine knapp gehaltene Musikgeschichte, die zur ersten Übersicht und Einführung wohl genügen mag, allerdings bei reichlich apologetischer Ausdrucksweise und manchen Ungleichheiten nach Art der älteren Leitfäden um seiner Volkstümlichkeit willen mehr biographisch-literarisch als eigentlich musikalisch-analysierend ist. *Gustav Struck*

HEINRICH FRANKENBERGER: *Deutsche Stimmbildung.* Naturgemäße Anleitung zum Selbstunterricht sowie zur Unterweisung in Schulen und Gesangvereinen. Mit einem Übungsheft. Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Um im zitatenfreudigen Stil des Verfassers zu reden: »Deutsche Stimmbildung!« Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen. Aber — »zum Selbstunterricht« — hier stock' ich schon. Ich habe immer das Gefühl, daß dem Selbstunterricht etwas Dilettantisches anhaftet, und wir wollen doch alle der Kunst und nicht dem Dilettantismus dienen. Angenehm berührt die Warmherzigkeit und Begeisterung, mit der Frankenberger sein Ziel zu erreichen strebt. Wahrlich kein geringes Ziel, um welches schon andere namhafte Meisterlehrer sich strebend bemüht haben. Wie Bruns in seinem kürzlich besprochenen Heft »Carusos Technik« eine Verbindung von lingua tedescha in bocca romana in der Gesangskunst erstrebt, so will Frankenberger deutsches Empfinden, deutsches Denken mit der Beherrschtheit und anmutigen Leichtigkeit romanischen Formgefühls verbinden. In einer längeren, geradezu stürmischen Einleitung sucht er aufzudecken, worin die Ursache der bisherigen Unzulänglichkeit deutscher Gesangs*kunst* liegt, und findet diese in der Unbeherrschtheit der Form, in dem eruptiven Gefühlsausbruch, wie in der verstiegenen Gefühlsseligkeit, die er Nationalfehler der Deutschen nennt. Diese Unbeherrschtheit der Form soll in ihrer Wurzel bekämpft werden, dem ungeschlachten Draufgängertum der ganzen Körpermuskulatur — »wenn der Deutsche singt, so steckt sein ganzer Mensch in einem starrkrampfähnlichen Muskelbann«, im Gegensatz zu der durch den Willen beherrschten vollständigen Körperpassivität der Romanen — um so alle seelischen Kräfte, losgelöst vom Erdenhaften des Körpers, frei schalten und spielen zu lassen. Aus den Tiefen deutschen Wesens soll eine deutsche Stimmbildung schöpfen, und so führt er uns zu deren Wurzeln, der deutschen Sprache. Den Urquell dieser findet er, auf mannigfache Weise erläutert und begründet, in dem Laut *u* und baut auf diesem als Fundament auf. Seine Beschreibung des »instrumentalen Mechanismus« ist vorzüglich, besonders die im Übungsheft angegebenen Proben aufs Exempel sind ausgezeichnet und geben dem Lernenden klares Verständnis für die zu erreichenden Stellungen und Bewegungen. Auch Frankenberger redet, wie Bruns, den Obertönen das Wort und will sie ganz richtig dadurch finden, daß jeder Ton zunächst in der Resonanzform seiner unteren Oktave gesungen wird. Es ist offenbar, daß er dies meint, wenn er bei einer Stelle in Beethovens »Fidelio«-Arie (Nr. 9, Adagio, Takt 20—22) verlangt, daß in gleicher Weise »hohes *h* und tiefes *h* mit Brustresonanz gesättigt sind«. Die Brustresonanz wird also anerkannt; weil aber »Dornen gleich bei Rosen sein«, verrennt sich Frankenberger und leugnet auf der nächsten Seite die Kopfresonanz: »Je tiefer der Sitz des Tones in der Brust, desto selbstverständlicher, automaticher und unbeabsichtigter entwickelt sich zum jeweiligen Vokalklang der natürliche Oberton der Oktave. Diese Erkenntnis ist von ungeheurer Bedeutung. Sie räumt

endgültig auf mit der verwirrenden Annahme eines ›Kopfregisters‹, eines ›Kopftones‹, einer ›Kopfresonanz‹. Es gibt absolut keinen Kopfton! Wo soll der stecken? Wer erzeugt ihn? Es gibt auch keine Resonanz *über* der Kehle, sondern nur eine Weite der Tonstrahlung. Auch die Annahme Paul-Breslau vom Flötenton über der Kehle ist falsch, da jeder Erzeugungsapparat und jede Erzeugungskraft für diesen Flötenton fehlt. Es ist nichts anderes mit dem sogenannten Kopfton, als was Helmholtz lehrt: »der natürliche, bei allen anderen Instrumenten ebenfalls mitschwingende Oberton der Oktave.« Wenn auch nach Bruns und dem von ihm ausführlich besprochenen Erlebnis Lilli Lehmanns (»Meine Gesangskunst«, 3. Aufl., S. 74—75): dem Umschlagen ihrer Stimme in die viergestrichene Oktave, die Möglichkeit gegeben ist, Obertöne (Partialtöne, Nebentöne) losgelöst vom gedachten und gesungenen Grundton zu erzeugen, erscheint mir doch zweifelhaft, ob ein solches Loslösen und Für-sich-allein-in-Erscheinung-treten, ich wäre fast versucht zu sagen: eine solche »Materialisation« des Obertons in der zweigestrichenen Oktave möglich ist. In welcher abgrundtiefen Oktave müßte da der Grundton gesungen werden? Auch in punkto des Paulschen Flötentons bin ich anderer Ansicht. Gewiß ist ein Erzeugungsapparat da, und zwar ein ganz idealer, wie mir verschiedene Physiologen und Halsärzte bestätigt haben: das Gaumensegel bildet bei genügender Spannung mit der glatten Hinterwand des Rachens eine geradezu ideale Zungenpfeife! Und genau wie wir auf den Lippen pfeifen können (es ist dabei, wie ich es selbst gehört habe, möglich, gleichzeitig mit den Stimmlippen im Kehlkopf Töne zu erzeugen), so können wir auf dem Gaumensegel pfeifen. Und es ist Tatsache, daß Schüler, denen der Kopfton sonst ein Buch mit sieben Siegeln ist, durch die Vorstellung des Pfeifens auf dem Gaumensegel diesen fast augenblicks vollständig korrekt und dann jederzeit bilden können. Aber Frankenberger will von Anatomie und Physiologie, die »uns in Stimmbildungsangelegenheiten lange genug irregeführt haben«, nichts wissen; »wir lassen nur Erfahrungen zu Wort kommen, die in kurzer Frist von jedermann gemacht werden können«. Nun, jeder Gesanglehrer kann sich in fünf Minuten davon überzeugen, ob meine oben gemachte Behauptung richtig ist oder nicht. Ob die Schlundgaumenbogen, wie Frankenberger behauptet, mit den Stellknorpeln in Verbindung stehen und ob durch ihre Spannung und gegenseitige Annäherung ein besserer Schluß der Stimmlippen zu erreichen ist, dieser also direkt vom Mund aus beherrscht werden kann, darüber mögen die Fachgelehrten sine ira et studio richten. Für direkt gefährlich — man denke besonders an den Selbstunterricht — halte ich die Behauptung Frankenbergers: »Wenn die Schule in solcher Art die Tongebung betreibt, werden Schüler auch während der Mutationsperiode singen können.« Ungenauigkeiten im Ausdruck wie: durch die Ausatmung »entsteht im Körper ein luftleerer Raum«; »aktiv tätig ist dabei eigentlich nur die Lunge«; »der Kiefer ist der Übersetzungsmuskel«, während er an anderer Stelle richtiger als — Knochen bezeichnet wird, wären leicht zu verbessern. Dialektisch erscheint mir der Ausdruck »Korb« einer Geige (eines Cellos); allgemeiner ist wohl der Ausdruck »Körper«. — Doch — nehmt alles nur in allem — freuen wir uns des Werkes, das Frankenberger uns gegeben; wenn es sein Ziel erreichen hilft: deutsche Gesangskunst als von deutschem Geist und deutscher Seele erfüllte romanische Formschönheit, dann ist Frankenbergers Buch eine nationale Tat.

Hjalmar Arlberg

MUSIKALIEN

ERNST KŘENEK: *Konzert für Klavier und Orchester (Fis-dur) op. 18.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien-New York.

Dieses Werk fesselt vor allem durch seine ebenso neuartig reizvolle wie übersichtlich klare Formgestaltung. Es besteht aus nur einem Satze, dessen fünf deutlich gesonderte Teile jedoch in bezug auf Rhythmus, Tonart und Stimmung wohlerwogen gegeneinander abstechen. Dem einleitenden Abschnitt, der — in gemäßigt bewegtem Dreivierteltakt und schwankender Tonart gehalten — nächst seinem eigentlichen Themenmaterial bereits einen aus aufwärtssteigenden gebrochenen Dreiklängen gebildeten Haupteinfall des — am breitesten ausgesponnenen — zweiten Abschnitts durchführt, schließt sich letzterer — in raschem Zweivierteltakt — schon auf dem Tone *fis* an. Neben den erwähnten, etwas an Wagner-Wotanschen Pathos gemahnenden Gedanken tritt hier je ein prägnant rhythmisches und choralartig schlichtes Motiv, deren Verknüpfung in unterstrichen, ja wuchtig fixiertes *fis-moll* mündet. Das nun angereihte Adagio — der lyrische Höhepunkt der Arbeit —

ist durch eine von Reger bevorzugte, kontrapunktische Triolenfigur mit aufwärtsspringender unterer Wechselnote — durch das Sopranostinato fis″ eis‴ fis‴ — überwölbt. Es gleitet auf langausgehaltenen Unter- und Oberdominantakkorden in ein frei gegliedertes, altväterisch biederes *Fis-dur*-Menuett im Sechsvierteltakt hinüber, dessen Volkstümlichkeit ihm etliche Freunde verschaffen wird. Eine Kadenz zerlegt dieses heitere Kapitel in zwei ungefähr gleiche Teile, worauf die Wiederkehr zum — diesmal streng tonal gebundenen — Anfangs-Dreivierteltakt erfolgt, der das Vorangegangene organisch abrundet. Wie aus dieser flüchtigen Skizze vielleicht entnommen werden kann, wurde hier dem Tonalitätsbewußtsein — bis zum Untertitel hinauf — eine wichtige, ja entscheidende Rolle eingeräumt, denn der vom Takt 667 bis zum Eintritt des Adagios — somit 25 Takte hindurch — »ohne Brechungen« ausschwingende fis-moll-Dreiklang gewinnt einen fast prinzipiellen, zumindest aber demonstrativen Charakter. Es werden jetzt ganz seltsam viele Rückzugssignale geblasen. Manche frohlocken angesichts der scheinbar reuig sich bekehrenden Sünder am Ende gar zu früh. Denn diese Verstockten unterbrechen das friedliche Fest des »Verlorenen Sohnes« zuweilen mit einem peinlich überraschenden, frischen Ausfall. Ob der pianistisch etwas spröde geratene Solopart, der vom Ausführenden einen ganz besonders farbenreichen und phrasierungsfähigen Anschlag als unerläßliche Vorbedingung verlangt, dem Konzert treue Jünger verschaffen wird? Die Widmung nennt einen ihrer ganz hervorragenden: Eduard Erdmann. *Alexander Jemnitz*

JOSEF MESSNER: *Phantasie und Fuge für Klavier op. 14.* Verlag: L. Doblinger, Wien.

Der Salzburger Domorganist (aus dem Tiroler Städtchen Schwatz stammend und heute ein Zweiunddreißiger) wird in rheinischen und süddeutschen Plätzen neuerdings als Autor beachtet. Diese Phantasie, die einen harmonischen Denker voll Unerschrockenheit ankündigt und am Klavier einen Pedalkünstler verlangt, verkündet nicht einen Eigenklang des Starkpersönlichen. Der »Organist« ist zweifellos von der Orgelwelt Regers kräftig beeinflußt, ohne von dorther formzwingende Stärkung zu erlangen. Nicht der spezifisch musikalische Gedanke entscheidet, selbst in der »Fuge« nicht, die — genau besehen — gar keine ist; sondern das akkordische Problem dominiert, in normal fortschrittlichen Grenzen. Auch der burleske Klang, der sich einnistet, ist ganz Regerisch. Die Macht des Aufbaus der mit Freiheiten jeglicher Art bedachten Fuge entscheidet erst zugunsten des Autors. *Wilhelm Zinne*

WALTER NIEMANN: *Antike Idyllen. Sechs Klavierstücke op. 99.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese Sechs haben alle an der Spitze Verse von Elsa Bergmann. Von der Gesuchtheit dieser Zeilen hält sich die Musik weit ab. Sie nähert sich — wenn auch diesmal altgriechischen Bildern und Vorstellungen dienend — den Klangphantasien Niemanns, die »Pharaonenland« betitelt waren. Sonderneigungen der Akkordik auch hier. Neuerdings scheint nur die Vorhaltnone, unaufgelöst die Schlußfälle ein bißchen aufreizend, schon als ein etwas verbrauchtes Mittel. Treibende Kraft dieser Bilder (vom Telemach und Odysseus vielleicht abgesehen): das Akkordproblem, seine Verschränkung als Lichtbrechung im zumeist sehr anziehenden »Stimmungs«-Kreise dieser farbigen Poesien. *Wilhelm Zinne*

WALTER NIEMANN: *Heitere Sonate für Klavier op. 96.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dies anmutreiche Stück, ein Dreisätzer, der sich nur in der Kanzone der Mitte zu wehmütiger Versonnenheit wendet, in den Außenteilen aber allerlei Spielfreudigkeit und -fülle frei werden läßt, gehört nicht in den ersten Niemannschen Sonatenring — eine Dreiheit. Sie entstammt, gleich der »Kleinen Sonate«, sonnigeren Tagen. Gewisse Liebhabereien des Autors, die harmonischen Brechungen, die schon seinen exotischen Bildern den Sonderklang sichern, kehren hier wieder. Das Entscheidende, die dankbare Aufgabe bedingenden Vorteile liegen im pianistisch feinen Schliff des Ganzen und im sonatenhaften Werdegang, der sie den Vorgängern mit verbindlichen Prädikaten anreiht.

Wilhelm Zinne

EUGEN D'ALBERT: *Aschenputtel.* Kleine Suite für Orchester in fünf Sätzen, op. 33. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

»Ich spielte eines Abends meinen Kindern ›ma mère l'Oye‹ von Ravel vor. Sie verstanden den Sinn überraschend gut und sagten mir: ›ach, bitte, schreib' du doch auch mal so etwas‹. Das leuchtete mir ein, und so erstand das vorliegende Werkchen.« So d'Alberts kurze Vorrede, so die Widmung an seine

Kinder »Violante, Desiderata, Wilfriede, Felicitas«. — Je nun, ich kenne Ravels »ma mère l'Oye« nicht, das dürfte aber nicht unbedingt erforderlich sein, um die Märchensuite d'Alberts zu beurteilen, die ja auch viele Vorgängerinnen hat. Liest man die Partitur, so ist es besonders auffallend, daß d'Albert in manchen Stücken das Rüstzeug des Expressionismus, mitunter auch des »Puccinismus« verwendet, in anderen wieder versucht, nicht nur tonal, sondern sogar diatonisch zu schreiben. Obwohl mir die letztere Art, freilich mit einigen Einschränkungen, als für Kinder die geeignetste erscheint, da sich deren naturhaftes Tonempfinden nur in der Tonalität verkörpern läßt, muß ich doch den preziöser gehaltenen Stücken den Vorzug geben. Denn sie sind wählerischer in der Erfindung, Alle aber sind, obwohl *kleines* Orchester verwendet wird, in ein glitzerndes und schimmerndes Märchengewand prachtvoller Orchestrierung gehüllt. Aber seit wann und wo gibt es Orchesterkonzerte für Kinder? So glaube ich, daß diese Suite wohl fast ausschließlich vor Erwachsenen erklingen wird, in Konzerten mit leichterer Vortragsfolge gern herangeholt ob des Reizes ihrer Klangwirkung.

Robert Hernried

ROBERT KAHN: *Vier feierliche Gesänge op. 76.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Auf Texte von Hagen Thürnau hat Robert Kahn einstimmige Chorlieder mit Klavier-, Orgel- oder Harmoniumbegleitung geschrieben. Dichter und Komponist dachten bei der Konzeption an Gemeinschaftsgesänge in Schulen oder bei festlichen Anlässen. Frei von kirchlicher Fixierung wollten sie religiöse Empfindungen in den Singenden und Hörenden durch ihr Werk erwecken. Tatsächlich zieht durch alle vier Gesänge (Morgenlied, Danklied, Land in Not und Die wandernde Menschheit) eine ernste, demütige, gleichzeitig innige Stimmung. So einfach und so tief religiös, wie uns der alte Gregorianische Choral anspricht, klingen diese Lieder nicht; auch der Satz ist komplizierter. Die melodische Linie aber bleibt so klanglich begründet, daß Schwierigkeiten der Aufführung auch bei Lernenden, Schülern, Dilettanten nicht bestehen. Trotz des populären Einschlags und der besonders fließenden Sangbarkeit ist die Sprache Robert Kahns gewählt; durch eine besonders reizvolle, dem einfachen Rhythmus der Melodie entgegenarbeitende Begleitung werden die Gesänge sogar interessant. Es ist eine sehr glückliche Kombination von volksliedartiger Melodik mit den Untermalungen des Kunstliedes.

Kurt Singer

ORGANUM: *Ausgewählte ältere Meisterwerke.* Dritte Reihe Nr. 6—10. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Mit gutem Geschmack hat Professor Dr. *Max Seiffert*, der Herausgeber dieser verdienstvollen, für den praktischen Gebrauch bestimmten Sammlung die Abteilung *Kammermusik* weiter ausgebaut. Nr. 6 ist *Buxtehudes* Sonate op. 2 Nr. 2 in D-dur für Violine, Violoncell (ursprünglich Gambe) und Cembalo, ein außerordentlich gediegenes, knapp gehaltenes Werk, in dem kunstvolle Form mit ansprechender Melodik verbunden ist. Der Variationenteil ist nächst dem fugierten Schlußsatz wohl am gelungensten. Nr. 7 und 8 sind zwei Sonaten für Flöte oder Violine (c-moll, B-dur) von *G. Ph. Telemann*, deren bezifferter Baß zu einer wirkungsvollen Cembalobegleitung ausgesetzt ist. Lassen uns beide Sonaten den Tonsetzer auch von keiner neuen Seite erscheinen, so werden sie als gut klingende und gediegene Werke allen Freunden derartiger älterer Sonaten trotz der Fülle bereits anderweitig gedruckter ähnlicher doch willkommen sein. Noch mehr gilt dies aber von der Partita (F-dur) von *J. Ph. Krieger* für zwei Oboen, Englisch Horn, Fagott (auch auszuführen für zwei Geigen, Bratsche, Violoncell) mit Cembalo, entnommen der »Feldmusik«, und der Sonate desselben *Krieger* (op. 2 Nr. 2) für Violine, Violoncell (statt Gambe) und Cembalo. In dieser sind die Variationen ganz hervorragend. Die Partita, die auch von Bläsern und Streichern gemischt oder abwechselnd ausgeführt werden kann, besteht aus zehn kleinen Sätzen, die bis auf die Ouvertüre und die Fantasia sämtlich in Tanzform sind. Für erste Ensembleübungen sind diese kleinen Sätze sehr vorteilhaft zu verwenden. Überhaupt liegt der Wert dieser Sammlung, wenn sie auch Konzertzwecken dienlich gemacht werden kann, vor allem auf didaktischem Gebiet.

Wilhelm Altmann

RICHARD ZÖLLNER: *Streichquartett op. 27 (Nr. 4).* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ein Sechssätzer, zumeist kurze Stücke, deren Tonartbezeichnungen unterblieben. Beginn in es-moll — sozusagen! Ein Schweifen in der Harmonie überall mit Vorliebe für schroffe Quint- und Septparallelen nebst übermäßigem

Dreiklang. Im wesentlichen Liebäugelei mit atonal wildernder Tendenz und Neigung für abschließende, ausklingende Dissonanzverschränkungen (außer etwa in der »musica sacra«, IV), die im übrigen schroff einhergeht. An unbekümmerten Monstrositäten ist nirgends Mangel, eher eine Zunahme der Bolschewiktendenz, wofür der Fugenausklang ein schlagendes Exempel. *Wilhelm Zinne*

PAUL HUNGAR: *Streichquartett in Es op. 9.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ein Quartett — ohne Tonartfixierung —, das den Befürwortern des Donaueschinger Neustils samt seinen destruktiven und scheinbar polyphonen Tendenzen zur Beachtung zu empfehlen ist. Das akkordische Prinzip im Wettstreit und Widerspiel mit der neurasthenischen Zerfaserung einer Scheinpolyphonie, die alles andere, nur nicht »durchbrochene« Arbeit vorstellt. *Wilhelm Zinne*

PAUL ERTEL: *Sonate für Violine und Klavier op. 50.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Ein Werk, das mit der Sechstöneleiter (mit der Ganztonreihe) anhebt und einer Neigung für den übermäßigen Dreiklang; doch ohne, daß im Verlaufe kühn zugreifende Neuerungssucht und Extravaganz sich kund gäbe. Das Ganze vielmehr genährt von den Kräften intellektueller Anlage in der Unrast harmonischer Disposition im eigenwillig rhythmischen Bau — ohne sklavischen Verfolg hergebrachter Formengerüste. Nicht ein eigentlich ursprüngliches Temperament durchflutet den Dreisätzer, mehr der kompositorische Entschluß, der eine einigermaßen spröde Anlage zu multiplizieren trachtet und Eigenwilligkeiten jeder Richtung (wie die Quartenparallelen über sonst normalem Tonikaklang und Dominantwirkung) nicht verschmäht. Das Final, mit Tarantellgrundzug, aber im Feuer des Geistes geglüht, sichert dem Opus voll Können und Geist einen wirksamen Endeindruck.
Wilhelm Zinne

MICHAEL LEWIN: *Sonate für Klavier und Violine op. 5.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Das gleich anfangs präsentierte Signalement deutet zunächst auf spekulierende Akkordik und Vorliebe für intellektuell chromatisierende Ausstattung, die auch noch in den verschränkten Rhythmen eine Unterstützung findet. Gesuchtheit der Ausdrucksmittel beherrscht den ersten Satz, Vorliebe für Absonderliches — allemal hemmend für den freien Fluß — dominiert auch im Presto und im folgenden Satz, wo der neu-wienerische »Fortschritts«-Geist seine Spuren hinterließ. Als Symptom eines schweifenden Talents voll Unerschrockenheit ist das Werk lehrreich: die Wesenheit dieses neuen Autors resultiert hauptsächlich aus dem harmonischen Experiment.
Wilhelm Zinne

FRANZ MAYERHOFF: *Sonate für Violine und Klavier op. 47.* Verlag: C. A. Klemm, Leipzig.

Der Chemnitzer Dirigent und Komponist (der mit Eva Bernstein diese D-dur-Sonate in Hamburg erstmalig spielte) bietet mit diesem ausgedehnten Viersätzer ein wirkungssicheres Duo, aus dem sich Erfahrenheit, sicherer Geschmack — unbeeinflußt von trocken-akademischer oder gar philiströser Neigung — und Lebensfrische künden. Auch die Vorliebe für virtuosen Prunk des Pianisten disponiert über den noch leicht vom Schumann-Geist berührten Urstoff des Thematischen mit seiner oft »vagierenden« Lebhaftigkeit in belangvoller und stets klangreicher Prägung bei allemal temperamentreichem Wechsel des Zeitmaßes und einem phantasievollen Werden, mit Ausnutzung polyrhythmischer Feinheiten. Daneben sinnige Einkehr im »Intermezzo«, schweifende Phantastik, Vollgriffigkeit und Farbenfülle im Adagio. Dem stürmisch bewegten Final ist ein scherzoser Abschnitt eingebaut als Faktor für Sicherung eines mit Spielfreudigkeit gesättigten Werkes, voll von guten Anzeichen des Könnens und Wollens.
Wilhelm Zinne

WILHELM RINKENS: *op. 26 Suite in antiken Tonarten für Violoncell und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Ein eigener Reiz liegt infolge der Anwendung antiker Tonarten über den vier Sätzen dieser namentlich in den Eckteilen für das Streichinstrument keineswegs leichten, der Erfindungsgabe des Komponisten ein gutes Zeugnis ausstellenden Suite. Die Tokkata (dorisch) ist in ihrem Hauptteil eine Art idealer Etüde und bringt einen sehr ansprechenden getragenen Mittelteil. Recht anmutig ist der Reigen (phrygisch) mit einem gesangreichen Trio. Das Abendlied (lydisch) zeichnet sich durch edle Innigkeit aus. Das Capriccio (mixolydisch) trägt seinem Titel durchaus Rechnung.
Wilhelm Altmann

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BARMEN-ELBERFELD: Den Höhepunkt der Darbietungen dieser Spielzeit bildeten zwei festliche Aufführungen der »Fledermaus«. Man hatte sich einige Berliner Gäste, darunter *Maria Hussa*, *Jessica Köttrik*, *Bernhard Bötel* verschrieben, und *Fritz Mechlenburgs* überlegener Führung gelang es am ersten Abend, aus diesem Reigen unter sich fremder Kräfte doch noch ein erträgliches »Ensemble« zu bilden. So konnte *Hermann v. Schmeidel* der zweiten Aufführung den rechten festlichen Glanz schenken und seine Hörer Wiener Walzerseligkeit, Frohsinn und Laune in vollen Zügen genießen lassen. Auch den »Barbier von Bagdad« hatte man diesmal nicht vergessen, vielmehr dem Meisterwerk zur Gedenkfeier unter Mechlenburg eine entzückend leichte, auch gesanglich wohlbestellte Wiedergabe bereitet. Fast so Günstiges läßt sich über »Cosi fan tutte« berichten, während Wagner bei uns szenisch und solistisch kaum den Durchschnitt erreicht. Béla Bartóks »Holzgeschnitzter Prinz«, für den *Paul Pella* eintrat, leidet unter dem Widerspruch zwischen dem simplen Märchenstoff und dem pompösen Apparat, der ihn musikalisch illustriert. In der ziemlich weit ausgesponnenen Vertonung wirken die Tanzweisen ursprünglich und stark. *Walter Seybold*

BRESLAU: Das Breslauer Stadttheater, das vor zwölf Jahren den »Boris Godunoff« in Deutschland einführte, hat jetzt auch Mussorgskijs dreiaktige *komische* Oper »*Der Jahrmarkt von Sorotschintzi*« aus der Taufe gehoben. Alles, was der 1881 verstorbene geniale Russe hinterlassen hat, bedurfte offenbar der Ergänzung, der Beendigung, der technischen Veredelung. Für den »Boris« zeichnete Rimskij-Korssakoff als »Bearbeiter«, für den »Jahrmarkt« bekennt sich *N. Tscherepnin* in einem Vorwort zum Textbuche als Fertigsteller der Partitur. Er drückt sich dabei ziemlich unklar aus, immerhin geht aus seinen Bekenntnissen hervor, daß er die vorhandenen Fragmente aus anderen Werken des Komponisten vervollständigt, einiges wohl auch aus Eigenem hinzugetan, jedenfalls aber die gesamte Orchestrierung geschaffen hat. Dagegen scheint die »Dichtung« von Mussorgskij allein herzurühren, der dazu eine Novelle Gogols benützte. Wahrscheinlich ist er in litteris ordentlicher und zu abschließender Gestaltung fähiger gewesen als in musikalischen Dingen. Dieses nicht eben komische, eher naturalistisch-krasse Libretto gibt in der Hauptsache ein knalliges Abbild russischer Volkssitten oder vielmehr Unsitten, bei denen der Suff der Liebe weit voransteht. In das derbe Jahrmarktstreiben ist nur ganz obenhin eine landläufige Liebesgeschichte zwischen Bauernbursch und Bauerndirne eingeflochten. Die keineswegs erfreuliche Hauptrolle spielt dabei die Brautmutter, die ein lebendiges Schimpflexikon darstellt, übrigens auch ihren dauernd betrunkenen Mann mit einem Dorfdandy betrügt, den sie freilich erst durch ihre Kochkunst zur »Liebe« entflammen muß. Es ist ein Segen, daß die rastlos keifende Megäre schon im zweiten Akt mit ihrem Seladon erwischt und dadurch maultot gemacht wird. Der dritte Aufzug feiert dann nur noch die Verlobung des jungen Paares mit Gesang und Tanz. — Aus diesem spröden, ja abstoßenden Stoff, gegen den die »Verkaufte Braut« ein zartes Idealbild ländlicher Harmlosigkeit bedeutet, hat Mussorgskij eine echt volkstümliche Oper eigenwüchsiger Prägung hervorgezaubert. Mit feuchtfröhlichen Einzel- und Zwiegesängen, köstlich lallenden Trunkenheitsensembles, wild strampfenden Kosakentänzen kontrastieren aufs anmutigste die wie aus Mondschein gewobenen Duette der sich anhimmelnden Liebesleutchen. An scharf dramatischer Charakteristik ist dagegen der »Jahrmarkt«, gemessen zumal am »Boris«, auffallend arm. Nicht einmal für die wüsten Schimpfereien der »Hölle, Teufelsschwanz und Mistloch« dauernd in Bewegung setzenden Brautmutter hat Mussorgskij einen musikalisch prägnanten Ausdruck gefunden.

Die Wiedergabe des trotz seiner scheinbar bescheidenen Physiognomie ungemein schwierigen Werkchens machte dem Dirigenten *Ernst Mehlich* wie seinem äußerst präzise funktionierenden Ensemble, in dem die Damen *Marga Dannenberg* und *Elli Mirkow*, die Herren *Karl Rudow*, *Ernst August Neumann*, *Hans Hauschild* obenan standen, hohe Ehre. *Franz Becker-Huert* bestickte seine futuristische Inszenierung mit allerhand Ulkmotiven, die ihm der »Blaue Vogel« ins Land getragen hat. Die Berechtigung dieses phantastischen Stilexperiments für ein im Grunde scharf realistisches Stück wurde jedoch nicht erwiesen.

Der höchst beifällig begrüßten Oper schlossen sich zehn kurze Tanzszenen, »*Bilder einer Aus-*

stellung« nach ebenso vielen Klavierkompositionen Mussorgskijs an. Er hat sie 1874 geschaffen, nachdem er eine Aquarellausstellung des ihm befreundeten Malers V. Hartmann besucht hatte, und bei zehn der dort gesehenen Bilder versucht, den Eindruck, den sie auf ihn gemacht hatten, auf Notenpapier zu fixieren. Heute, nach fünfzig Jahren, besteigen diese kleinen, aparten, dem Klavier anvertrauten Impressionen sogar die Bühne! Instrumentiert wurden sie zu diesem Zweck von einem Russen *Tuchmaloff* und von Kapellmeister *Ernst Mehlich*, der sie auch am Pult betreute. Die zur theatralischen Darstellung nötigen Tanz- und Bewegungsformen hat unsere junge Ballettmeisterin *Helga Swedlund* erdacht und ihre hübschen Ideen, unterstützt von ihrer anmutigen Schwester *Inge*, zu schönem, reinem Ausdruck gebracht. *Erich Freund*

BUENOS AIRES: Am Ende des vorigen Jahres hatte man gehofft, durch Einführung des sogenannten »gemischten Systems« (Übernahme von Orchester, Chor, Ballett, technischem Personal durch die Stadt, Engagement der Solisten und Dirigenten durch einen Impresario) die seit Jahren schleichende Krise des *Teatro Colon* zu beheben. Aber der Versuch mißlang vollkommen, weil sich kein Impresario meldete, der die vorgeschriebenen Bedingungen zu erfüllen bereit war. Da eine Verpachtung nach den Grundsätzen früherer Jahre (ausschließliche Organisation der Spielzeit durch einen Impresario, der mit der Stadtverwaltung, der Eigentümerin des Theaters, einen Vertrag auf meist drei Jahre schloß) die unwürdigen Zustände der letzten Zeit wieder heraufbeschworen hätte, so beschloß man, in diesem Jahre zum erstenmal das Theater in eigene Regie zu nehmen. Zum künstlerischen Direktor wurde der als energischer Organisator bekannte und auch um deutsche Musik sehr verdiente Vizepräsident der »Wagneriana« *Cirilio Grassi-Diaz* ernannt. Die Leitung des Theaters untersteht einer fünfgliederigen Kommission, während dem künstlerischen Direktor die Durchführung ihrer Beschlüsse obliegt. Die von der Stadt garantierte Summe beläuft sich allerdings nur auf 300 000 Pesos (480 000 Mark). Die Spielzeit soll am 1. Juli beginnen, während sie früher stets Mitte Mai ihren Anfang nahm. Ihre Dauer ist auf zwei Monate geplant, doch kann sie durch Aufführungen von Chorwerken, Sinfoniekonzerten und das Gastspiel einer Balletttruppe auf weitere zwei Monate verlängert werden. Man hofft, für die Sinfoniekonzerte eine Persönlichkeit vom Range eines *Bruno Walter* zu gewinnen. Durch Vermittlung der Newyorker Metropolitanoper (Gatti-Cassazza) wurden verpflichtet: als Dirigent *Tulio Serafin*, ferner *Benjamino Gigli*, *Claudia Muzio*, *Guiseppe de Luca*, *Adam Didur* sowie ein durch französische Kräfte (die Sopranistin *Ninon Vallin* und den Tenor *Anseau)* verstärktes italienisches Ensemble, das leider auch — welch Rückfall in frühere Jahre — die deutschen Werke des Spielplans, »Parsifal«, »Lohengrin« und »Martha« in italienischer Sprache singen wird. Als einzige deutsche Künstlerin wurde die hier ansässige bisherige Karlsruher Altistin *Paula Weber* herangezogen. Der Spielplan bringt als Neuheiten »La cena delle beffe« von Giordano, »I Caballieri d'Ekebu« von Ricardo Zandonai (nach »Gösta Berling« von Selma Lagerlöf), »Der goldne Hahn« von Rimskij-Korssakoff und das neueste Werk des französischen Komponisten Henri Fevrier »La femme nue« (nach Henri Bataille). Außerdem wird Strawinskijs »Petruschka« (mit dem russischen Tänzer *Adolf Bolm*) genannt.

Johannes Franze

DANZIG: Die Opernsaison neigt sich mählich ihrem Ende zu. Der Höhepunkte waren wenige. Nennenswerte Aufführungen des Stadttheaters (Intendant: *Rudolf Schaper*, Erster Kapellmeister: *Otto Selberg*) sind: Hermann Zilchers »Doktor Eisenbart«, eine Erstaufführung, deren Hauptkennzeichen der auf die Einstudierung verwendete Fleiß war; das an Opernpremieren irgendwelcher Art nicht gewöhnte Danziger Publikum ging nicht mit. Ferner (außer einigen der üblichen Wagner-Aufführungen): »Figaro«, »Ein Maskenball«, »Tosca«, »Ariadne auf Naxos«; »Fidelio« sehr schön mit *Frieda Leider* und Adams »König für einen Tag« in einer erfreulich phantasiereichen Inszenierung *Juan Spivaks*. Anstellungsgastspiele (für zahlreiche Gesangsfächer und den Posten des ersten und zweiten Kapellmeisters) nahmen einen breiten und nicht immer den uninteressantesten Raum ein. Nachdem nämlich im Tohuwabohu der Inflationszeit und ihrer Nachwehen unser musikalischer Thespiskarren immer tiefer in den Sand geriet, faßten Senat und Intendanz den mannhaften Entschluß einer durchgreifenden Reorganisation der Oper. Unter einer ganzen Reihe von Bewerbern um den neu geschaffenen Operndirektorposten erwies *Cornelius*

Kun aus Freiburg i. Br. sich als der nach menschlichem Ermessen zur Reorganisation der Danziger Oper Geeignetste. Das Orchester wurde zwar von unverantwortlichen Rädelsführern aufgehetzt und versagte dem Erwählten offiziell den Gehorsam, indem es sich auf angebliche Mitbestimmungsrechte stützte, die ihm niemals zugebilligt waren, inzwischen ist jedoch durch einmütiges zielbewußtes, von der öffentlichen Meinung einhellig unterstütztes Vorgehen des designierten Operndirektors und zuständigen Senators, Dr. *Hermann Strunk*, reine Bahn geschaffen worden: Cornelius Kun stellt unter Mithilfe des *Reichsverbandes Deutscher Orchester* ein neues Orchester zusammen, in das den Danziger Musikern, die sich eines Besseren besinnen, der Eintritt offensteht. Unter diesen Auspizien hoffe ich im nächsten Jahre mehr und Besseres von Danzigs Oper berichten zu können.

Walther Vetter

DUISBURG: Die bevorstehende Duisburger Jahrtausendfeier veranlaßte die Intendanz der Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg *(Saladin Schmitt)*, Wagners »Lohengrin« in gänzlich neuem, dabei aber eigenwilligem Gewande auf die Bretter zu bringen. *Johannes Schröder*, der das Bühnenbild entworfen hatte, nahm völlig Abstand von der naturalistischen Zeichnung des durch Wagner angedeuteten Schauplatzes. So erblickte das Auge keine Aue am Ufer der Schelde, sondern eine Art Triumphbogen, der in seinem Stil an das schönste Denkmal aus der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Baustil, den Bamberger Dom, erinnerte. Die Krönung des wuchtigen Bauwerkes, das den gesamten Bühnenraum in halbkreisförmiger Anordnung beanspruchte, besorgten die in Nischen stehenden Bildnisse deutscher Kaiser und Bischöfe aus der Zeit vor tausend Jahren. Da der Hintergrund in tiefes Schwarz gekleidet war, hoben sich die Konturen des Ehrenmals scharf umrissen von der Umgebung ab. Vor diesem Bau und seiner Freitreppe, der durch Einfügung von Fenstern und Türen zugleich das Innere der Burg vortäuschte und auf dem Wege der Improvisation das aus Vorhängen in schwerem Faltenwurf bestehende Brautgemach aufnahm, spielte sich das ganze Geschehen ab. Der eingeschworene Bayreuthianer wird in der Vereinfachung des Milieus einen schweren Verstoß gegen Wagners Absichten erblicken. Der Spielleitung *Friedrich Schramms* kam es jedoch darauf an, hier in erster Linie den deutschen Gedanken herauszukehren und Lohengrin gewissermaßen nur als personifizierte Hilfe Elsas aus schwerer Anklage darzustellen. So konnte der Schwan mit dem Gralsritter aus mystischem Dunkel auftauchen und ebenso wieder verschwinden und benötigte nicht die strahlende Helle der Landschaft mit ihrer sonst wunderbaren Spiegelung in den Windungen des Scheldelaufes. Der Eindruck des Spiels, das man in dieser dekorativen Fassung nicht minder wirkungssicher auf die Freilichtbühne übertragen kann, war stark. Reiche Farbenpracht flutete durch die Volksszenen in ihrer zwanglosen und doch disziplinierten Aufteilung. *Paul Drachs* Orchesterleitung gab die Partitur bis auf winzige Striche im Schlußakt ungekürzt, und dennoch ließ sich die Aufführung in vier Stunden ermöglichen.

Max Voigt

ERFURT: Das Erfurter Stadttheater war zu Ende der vorigen Spielzeit um 50 Jahre zurückgeblieben. Dank den jungen und tatkräftigen Bühnenvorständen, dem Oberspielleiter *Hans Schüler* und den Kapellmeistern *Franz Jung* und *Hans Kracht*, trat in dieser Spielzeit ein gründlicher Wandel ein (nur der Chor ist mangelhafter denn je). Der Weg, den das Theater in seiner Regenerationsarbeit beschritt, war freilich nicht gerade pädagogisch. Es wurde verabsäumt, durch längere als einjährige Verpflichtung der Mitglieder ein wirkliches Ensemble heranzubilden und der Spielplan war zum Teil aufs Sensationelle gerichtet. — Mit Lohengrin, Rigoletto und Waffenschmied war begonnen worden, wobei schon das zweitgenannte Werk Spielleiter und ersten Kapellmeister auf der Höhe ihres Könnens zeigte. Von ernstem Streben gab die Erstaufführung von Händels »Julius Cäsar« in der Bearbeitung von Oskar Hagen Zeugnis. Hagen hat unstreitig das Werk bühnenfähig gemacht, wenn auch seine Rezitativbehandlung stilistisch keineswegs einwandfrei ist. — Siegfried Wagner-Tage folgten. Im Theater brachten sie die Erstaufführung des Märchenspiels »An allem ist Hütchen schuld« in famoser Inszene Hans Schülers und konziser Leitung durch Hans Kracht. Ich glaube, in keinem anderen Werke ist Siegfried Wagner so eigenkräftig wie in diesem. Leider gibt er textlich und musikalisch zu viel, so daß der dritte Akt verworren wirkt. — Eine »Tristan«-Aufführung war regiemäßig verfehlt. Von namhaften Gästen befriedigten nicht alle. Nun wurde auf das Erfurter Musik- und Theaterfest los.

gearbeitet. Richard Strauß' »Intermezzo« eröffnete den Reigen, ein Werk, viel zu kompliziert, um an einer mittleren Provinzbühne ausgefeilt gegeben zu werden, und in seinem inneren Wesen viel zu unwichtig, um ein im Aufbauen begriffenes Theater von wahrhaft kulturellen Aufgaben abhalten zu dürfen. — Sehr gut gelangen die Aufführungen von Mozarts »Bastien und Bastienne« und »Gärtnerin aus Liebe«, letztere in Oskar Bies wirksamer Bühnenbearbeitung, wenngleich Bastien mit Akzenten gegeben wurde, die dem Charakter des Schäferspiels widersprechen. Anläßlich des Festes war man auf den grotesken Gedanken gekommen, Strawinskijs Oktett für Blasmusik und Hindemiths Foxtrottkammermusik vor den beiden Operchen aufzuführen. Dickbäuche und falsche Nasen der Musiker, fliegende Enten an den Pulten, ein großer Pappeorden an der Reversseite des Kapellmeisters und die Höllendekoration aus Offenbachs »Orpheus in der Unterwelt« wurden für nötig erachtet, den »Humor« dieser Musik zu zeigen. . . . — Cornelius' »Barbier von Bagdad« erklang nach der Originalpartitur, in schönes szenisches Gewand gehüllt, im zweiten Akt aber nicht ganz musikfest. Ein Mißgriff war die Verpflichtung eines Mailänders Ensembles, das die »Tosca« höchst mäßig wiedergab, ein mittlerer Genuß ein Tanzgastspiel der *Karsawina* mit ihrem Partner *Wladimiroff*. Die Kunst der beiden offenbart sich eben in einem das Äußerliche übersteigenden Maße nur in Nationaltänzen, während das Herumschweben eines Engelchens zu einer Bachschen Sinfonia den Deutschen kaum begeistern kann. — Nachdem der Festeslärm verrauscht, und kurze Rast gehalten worden war, erhob sich das Erfurter Theater noch zu einer im ganzen recht beachtenswerten Wiedergabe von Verdis »Falstaff«, auf die freilich kurz nachher eine recht mäßige von Donizettis »Don Pasquale« folgte. — Von den Sängern seien hier die besten Kräfte mit besonderem Lobe erwähnt, vor allen die Stützen des Ensembles: die famose Sangeskünstlerin *Gertrud Clahes* und der vornehm-künstlerische *Bruno Laaß*. Sodann der hochbegabte Spieltenor *Arthur Heyer*, der gediegene Bassist *Joseph Immendorf* und der stimmgewaltige Bariton *Hans Wunderlich*. — Hoffen wir, daß die Aufbauarbeit für die nächsten Jahre einen auf *weitere* Sicht entworfenen Spielplan (mit Fidelio, den großen Mozart- und Wagner-Opern) bringen wird!

Robert Hernried

ESSEN: Als *Uraufführung* brachte unser Stadttheater den Einakter »*Der Alchimist*« von *Cyrill Scott* heraus. Er behandelt ohne dramatische Handlung, sozusagen als szenisch dargestellte Erzählung, die Geschichte eines Jünglings, dessen Wünschen nach äußerem Besitz geht, und der nun, wo es durch einen Geist erfüllt wird, im Zwang des Vertrages immer neue und zwecklosere Wünsche stellen muß, bis er von seinem Meister belehrt wird, daß das Heil nicht im Besitz, sondern in erhöhtem Menschentum zu finden ist. Scotts Musik hält sich in dem von seinen Klavierstücken bekannten impressionistischen Stil, ist kurzatmig und reicht zum Aufbau großer Szenen beim völligen Mangel gehaltvoller thematischer Substanz nicht aus. Nicht ohne Interesse ist Scotts sehr variable Rhythmik, wie überhaupt die technische Arbeit und die mit harmoniefremden Tönen arbeitende Harmonik manche Feinheit aufweist. Aber dies alles erzeugt nur eine stete Unruhe, der bei Scotts pointillistischer Technik keine feste Architektur gegenübersteht. Wie man aus Gelatine keine Häuser bauen kann, so ist auch dieser Versuch einer impressionistischen Oper ein hoffnungsloser Fall. Sie schläft trotz aller äußeren Lebhaftigkeit über sich selber ein. Um die Wiedergabe machten sich neben Kapellmeister *Felix Wolfes* noch *Walter Favre*, *Bruno Bergmann* und das Orchester verdient.

Max Hehemann

FREIBURG i. Br.: Unter musikalischer Leitung *Ewald Lindemanns* und Regie *Dr. Krügers* gelangte »*Leonce und Lena*«, Oper von *Julius Weismann*, zur *Uraufführung*. An dem Büchnerschen Lustspiel, zu dem Weismann bei der Komposition seiner neuesten Oper griff, lockte ihn offenbar die Art, in der der Dichter das Liebeserleben der beiden Hauptpersonen schildert, wie auch die karikierende Komik. Nach diesen Gesichtspunkten kürzte er den Text erheblich und schuf sich außerdem durch leichte Änderungen für die musikalische Behandlung wirksame Aktschlüsse. Über dieses Libretto ergoß Weismann eine Fülle auf charakteristischen Motiven aufgebauter, lebendiger Musik, die über den Ausdruck innigsten Gefühls wie kräftiger Komik in gleich hohem Grade verfügt. Das wertvolle Werk wurde mit begeistertem Beifall aufgenommen. *Hermann Sexauer*

GRAZ: Die *österreichische Uraufführung* des »*Intermezzo*« von *Richard Strauß* war die einzige Großtat dieser Spielzeit und dürfte

auch die einzige bleiben. Leider errang das Werk keine nachhaltige Wirkung, sondern verschwand nach vier oder fünf Wiederholungen vom Spielplan. Was Wunder, daß sich die Direktion angesichts solcher Gleichgültigkeit gegenüber jeder Neuheit scheut, Zeit, Arbeit und Geld ohne Aussicht auf Erfolg zu opfern. Was soll man sonst erzählen? Daß eine Neueinstudierung der »Afrikanerin« stattfand? Daß »Die lustigen Weiber von Windsor« einen neuen (sehr gelungenen) szenischen Rahmen durch Direktor *Theo Modes* erhielten? Oder daß *Sigismondo Saleschi* als Mephisto, Renato, Scarpia, Rigoletto einen sowohl als Sänger wie als Schauspieler gleich großen Gasterfolg errang? Alles dies geht über den Rahmen eines Lokalereignisses doch nicht hinaus. *Otto Hödel*

KÖNIGSBERG i. P.: In der Oper des *Stadttheaters* kam als erstes Werk von Schreker »Irrelohe« heraus. Obwohl die Aufführung musikalisch von *Nettstraeter* und szenisch von *Joseph Trummer* aufs beste betreut, geradezu glänzend verlief, gefiel die Oper dem Publikum nicht gerade sonderlich und wurde bald wieder abgesetzt. Daß Strieglers »Hand und Herz« keinen großen Erfolg haben konnte, war bei der musikalisch grobschlächtigen Mache des Werkes vorauszusehen. Ganz zum Schluß der Spielzeit gab es noch das »Intermezzo« von Strauß. Die Aufführung mit *Scheidl* als Kapellmeister Storch und *Anni v. Stosch* als Christine war ebenfalls vorzüglich.

Die von *Bruno Dumont du Voitel* vor zwei Jahren gegründete »*Komische Oper*« hat ihre Pforten am 1. Juni ganz schließen müssen. Eine Subvention der Stadt, auf die man hoffte, ist vorläufig ausgeblieben. Herr Dumont hat in der letzten Spielzeit weit über 100 000 Mark aus der eigenen Tasche zusetzen müssen. Dieses Ende ist bedauerlich. Denn der Spielplan war von einer wirklich künstlerischen Warte geleitet und brachte uns eine Fülle von Neuheiten aus alter und jüngster Zeit. Allein im Mai erlebten wir Neueinstudierungen von Händels »Rodelinde«, Glucks »Pilger von Mekka«, Verdis »Falstaff«, Cornelius, »Barbier von Bagdad«. Die hiesige Erstaufführung von Wagners »Liebesverbot« war die letzte Vorstellung. — Was aus dem »Luisentheater«, in dem sich die »Komische Oper« niedergelassen hatte, nun werden wird, ist noch absolut ungewiß.

Otto Besch

LEIPZIG: Strauß' »Intermezzo« hatte hier bei der Erstaufführung einen Erfolg, der die Garantien der Dauer in sich hat. *Brecher* hat das Werk musikalisch herausgestellt, *Brügmann* betreute es szenisch. In Brecher hat das Ensemble einen bekanntlich in Strauß-Dingen autoritativen musikalischen Leiter, in Brügmann einen der phantasiestärksten Regisseure der deutschen Opernbühne. Szenische und musikalische Darbietung des »Intermezzo« gehören zum Allerbesten, was man an der Leipziger Oper seit langem sah. Über das Werk selbst ist genug gesagt und geschrieben worden. Daß es an einer Bühne wie Leipzig, die künstlerische Konzessionen nicht kennt, die lieber langsam arbeitet, als mit reich variiertem Spielplan blendet — daß hier ein Werk wie das »Intermezzo« seine inneren Unzulänglichkeiten ebenso enthüllt, wie seine blendenden Vorzüge, ist wohl unbestreitbar. Brecher baut auch diesmal vom Wort her das Ganze auf. Er nimmt die ganze tragikomische Angelegenheit sehr ernst, er leuchtet in die Garmischer Häuslichkeit des Meisters so hinein, wie es auf der Szene etwa der Photograph tat. So blieben gegen die Dresdener Premiere, die namentlich den unerhörten Glanz und artistischen Eigenzauber des Orchesters einzusetzen hatte, die Leipziger Eindrücke unzweifelhaft indifferent, nicht so sehr durch geringere Qualitäten der Aufführung — diese ist im Gegenteil nicht laut genug zu rühmen —, als durch eine tiefere Einsicht in den Organismus der Komposition, durch die Erkenntnis, wie die schwächeren gegen die stärkeren Partien gelagert sind. Zu den unbedingten Vorzügen möchten wir jene Stellen humorvoll parodistischer Schilderung zählen: die Ballszene, die Skatszene, das Momentbild aus dem Junggesellendasein des Baron Lummer. Sie greifen sozusagen schon ins Allgemein-Menschliche. Auch wo die wildschöne Blüte trunkener Liebeslyrik sich entfaltet, wird man meist seine Freude haben können. Gewisse Trivialitäten der textlichen Gesamtanlage lassen sich jedoch keinesfalls bestreiten. Sie lasten schwer am Ganzen. Die ungeheuren Schwierigkeiten der musikalischen Einstudierung, der Anpassung an den Eigenstil des »Intermezzo« waren restlos überwunden. Unter den Darstellern triumphierte *Maria Janowska* in der Rolle der »Frau«. Ausgezeichnet neben ihr Herr *Fleischer-Jančzak* in der Rolle des berühmten Komponisten. Alles übrige vorzüglich, teilweise sogar vorbildlich. Auf der Bühne war

das Milieu mit darein spielender Hochgebirgsluft und Gletschersonne vortrefflich dargestellt. Brügmann hatte hier mit Strauß, nein — *trotz* Strauß die liebenswerteste menschliche Komödie entfesselt.

Hans Schnoor

LEMBERG: Nach längerer Pause gelangte wieder einmal ein Werk des bekannten polnischen Komponisten *Ludomir Rożycki* zur Aufführung. Den seinerzeit aufgeführten Opern »Bolestaw Śmiaty« und »Eros und Psyche« folgte nun die komische Oper »*Casanova*«, deren Libretto den Memoiren des bekannten Abenteurers entnommen ist. In der äußeren Form »Hoffmanns Erzählungen« nachgebildet, enthält das Textbuch eigentlich nur drei, ohne inneren Zusammenhang nebeneinander gestellte Episoden aus dem Leben Casanovas, von einer dramatischen Handlung ist also keine Rede. Die drei Akte führen die Untertitel: »Am Bosporus«, »Am Hofe Stanislaw Augusts« und »Karneval in Venedig«, der Prolog und Epilog hingegen zeigen uns den über das Manuskript seiner Memoiren gebeugten alten Casanova. — Seinen eigentlichen Wert erhält das Werk erst durch die Musik Rożyckis, der sein großes Können daran setzte, die charakteristischen Merkmale der sehr verschiedenen Bilder treffend zu schildern. Die Ausmalung der orientalischen Märchennacht gelang ihm ebensogut wie die Schilderung des Karnevaltreibens in Venedig oder der Stimmung, die am Hof des polnischen Königs herrschte. Als Meister der Instrumentationskunst behandelt Rożycki das Orchester ausgezeichnet und verleiht seinem Werk einen ganz eigenen, seltenen Reiz. Melodienreiche Gesangsstücke wechseln mit sehr schönen Tanzszenen ab, und die eingestreuten Stimmungsbilder vervollständigen das Ganze zu einem heiteren und doch nicht seichten Werk, das seinem Schöpfer in jeder Hinsicht Ehre bereitet. Die Oper und der Komponist ernteten reichen, wohlverdienten Beifall, der jedoch auch in gleichem Maße der überaus gelungenen Aufführung galt. Der talentierte und energievolle Kapellmeister *Milan Zuna* führte den Taktstock und konnte mit den Leistungen des Orchesters, der Chöre und der Solisten vollkommen zufrieden sein. Die Inszenierung des Regisseurs *Mikolaj Lewicki* ließ nichts zu wünschen übrig und wurde noch durch die wahrhaft künstlerischen Dekorationen des Warschauer Malers *Vinzenz Drabik* unterstützt. Sämtliche Darsteller, die Herren *Stanislaw Drabik*, *Zopoth*, *Martini*, *Kwiatkowski* und *Schütz*, sowie die Damen *Sidonie Rotowska*, *Lipowska*, *Popowicz*, *Okońska* u. v. a. entsprachen vollkommen den Anforderungen.

Alfred Plohn

MANNHEIM: Wenn die Bühnen mit dem normalen Aufführungsgebiet nicht mehr auskommen, wenn sie eine ständige Abflutung des Interesses schmerzhaft wahrnehmen müssen, dann greifen sie zu den Reizmitteln der Gastspiele. So haben wir in den letzten Monaten *Jaques Urlus* als männlichreifen Tristan und als einen jungen Siegfried genossen, dem alle Künste der theatralischen Verjüngungspraxis nicht genügend fruchten konnten. *Richard Tauber*, der als Tenor schon durch seine Musikalität in vorderster Reihe steht, gab uns einen Rudolf in Puccinis Bohème, der unserem Ohr auffallend nach Grammophon schmeckte, dagegen einen Oktavio in Mozarts Don Giovanni, der wahrhaft edle Linie in der Kantilene hielt und der auch darstellerisch die Gestalt vom Fluche des Nebensächlichen, des Sekundären erlöste. Eine interessante Bekanntschaft war uns *Elisabeth Ohms* vom Münchener Staatstheater. Interessant durch ihre Vorzüge wie durch ihre Mängel. Die Sängerin zeigte sich am günstigsten in Händels Julius Cäsar. Ihre Kleopatra hatte Rasse, Temperament und Größe. Aber sie muß sich immer erst frei singen, muß gewisse technische Hindernisse, die dem Ton und der Artikulation den Weg versperren, hinwegräumen. Dann gibt es wie in der Mozartschen Elvira schöne Zusammenwirkungen von dramatischem Ausdruck und belebter Gestik. Weniger glücklich schien uns die Künstlerin als Feldmarschallin in Strauß' »Rosenkavalier«. Die wienerische Grazie, diese weiche Lässigkeit, diese »mollerte« Liebenswürdigkeit, die so eine große Dame aus der theresianischen Zeit entfalten kann bringt die mehr intelligente als gefühlswarme Schwedin (denn das ist — glaube ich — Elisabeth Ohms) nicht so ohne weiteres mit. Von unseren Kräften haben in der Aufführung des Straußschen Werkes außer *Anna Karasek*, die die Marschallin an einem früheren Abend sang, die liebenswürdig feine *Änne Geier* als Oktavian, die reizvoll zierliche *Gussa Heiken* als Sophie, der humorvolle *Karl Mang* als prächtiger Lerchenauer und der stimmlich stolz bewehrte *Carsten Oerner* als charakteristischer Faninal sich verdient gemacht. *Richard Lert* führte das musikalische Zepter an dem ersten

Abend mit etwas schwerer Hand, bei späteren Wiederholungen etwas gelockerter.

Wilhelm Bopp

MÉZIÈRES: Am 13. Juni wurde im »Théâtre du Jorat« in Mézières ob Lausanne das biblische Drama »*Judith*« von *René Morax* und *Arthur Honegger uraufgeführt.* Die Handlung folgt treu dem apokryphischen Buch: Bethulien, die Festung Judäas, ist seit Monaten durch das siegreiche Heer des assyrischen Feldherrn Holofernes belagert. Die Stadt, von Hunger, Durst und Fieber geschwächt, kann sich nur noch fünf Tage halten. Da faßt die schöne Witwe Judith den Entschluß, ins feindliche Lager zu gehen, um Holofernes zu betören. In der dritten Nacht enthauptet sie den trunkenen Feldherrn. Die Garnison schlägt das assyrische Heer; Judith und ihr Volk lobpreisen Jehova.
Diese Vorlage setzt R. Morax in Dialogform und reiht Bild an Bild. Er verzichtet auf Vertiefung, dramatische Spannung, seelische Konflikte. Dieselbe monotone Angststimmung schleppt sich düster durch drei lange Akte. Wahrlich ein schlechter Vorwurf für eine musikalische Illustration. Um das Tempo der Handlung nicht noch mehr zu hemmen, mußte der Komponist sich aufs äußerste beschränken. Honegger, der im »König David« so bunte und breite Fresken malte, war hier zur höchsten Konzentration verurteilt. Daß dennoch Stimmung aufflackert, spricht für das große Können Honeggers. Gleich im Klagegesang der Frauen Israels des ersten Aktes ringt Verzweiflung in ergreifender Weise um Ausdruck. Lyrische Fragmente, die Bitte der Judith, eine Nokturne, die Szene am Brunnen und der Gesang der Jungfrauen, werden durch die grellen Dissonanzenketten rhythmisch abgestufter Kriegsgesänge unterbrochen. Abwechslung erreicht Honegger mit seiner durchaus persönlichen Orchesterbehandlung. Chor und Orchester werden in Gruppen aufgelöst und mannigfach verwendet. Östliches klingt an; so in der gedämpften Festmusik im Zelt von Holofernes. Hier genügen gestopfte Trompeten und Posaunen, eine Klarinette und col legno gespielte Bratschen, um eine unheimliche Atmosphäre barbarischen Festtaumels zu erzeugen. Solisten, Chor und Orchester vereinigen sich in dem kühn aufgebauten atonalen Siegesgesang. Hier hat der Komponist etwas von der seltenen Kraft und dem hinreißenden Schwung der stolzen Sinfonie des »Horace victorieux« von 1921 herübergerettet. Arthur Honegger und *Paul Boepple* dirigierten die 28 Orchestermusiker und den viel zu schwachen Chor. Die aufgetürmten Schwierigkeiten wurden nur teilweise überwunden. Es fehlte am Zusammenspiel. Mehr Hauptprobe als Festaufführung. Wundervoll sprach und sang *Claire Croiza* aus Paris die Judith; *Pierre Alkover* war ein imposanter Holofernes. Farbentrunkene Szenenbilder schufen die welschen Maler *Jean Morax* und *Alexandre Cingria.*

Willy Tappolet

MOSKAU: Das größte Ereignis auf dem Gebiete der Oper war die Erstaufführung der »Salome«. Diese Erstaufführung war eine angenehme Überraschung. Das prachtvolle Akademische Orchester, von *Vjätscheslaw Suck* geführt, klang ausgezeichnet. Auch leisteten die Sänger, ohne eigentliche Schulung auf dem Gebiet der deutschen Musik, recht Tüchtiges. Frau *Pawlowskaja* gab eine ganz hervorragende Salome, dramatisch und musikalisch fein durchdacht. Der Aufführungsmeister *Joseph Lapitzkij* gestaltete durch geschickte Lichtausnutzung die Aufführung zu einer Farbenlichtsinfonie von eindringlicher Wirkung.

Eugen Braudo

ROSTOCK: Mit den »Meistersingern« unter *Ludwig Neubecks* Leitung fand die Spielzeit 1924/25 einen hochfestlichen Ausklang. Mit der siebenjährigen Amtsführung Neubecks ist ein an Erfolgen aller Art reicher Abschnitt in der Geschichte des Rostocker Stadttheaters zu Ende. Was Neubeck für unsere Bühne bedeutete, wurde in der »Musik« 1924 (Novemberheft) geschildert. Noch einmal leuchtete dieses hochgemute Streben in den »Meistersingern«, zu denen aus Berlin *Fanny Cleve* (Eva) und *Waldemar Henke* (David) als Gäste gekommen waren, vor uns auf. In derselben Vorstellung verabschiedeten sich mehrere Künstler, an deren Spitze *Ernst Neubert* als Walter Stolzing, die unter Neubeck zum großen Wagner-Stil herangebildet worden waren. Dem scheidenden Direktor wurden von der Theaterverwaltung, von den Bühnenvorständen und Bühnenangehörigen und von den Zuhörern reiche Ehrungen zuteil. — Die Oper brachte zum Gedächtnis an die Uraufführung vor hundert Jahren eine wohlgelungene Vorstellung von Boieldieus »Weißer Dame« unter Kapellmeister *Reise.* Als letzte Neuheit gelangte *Bernhard Schusters* Schelmenstück für Musik »Der Dieb des Glücks« zur Aufführung. Als echte Spieloper wahrt

das Werk die geschlossenen Formen, ist aber mit den feinsten und reichsten Ausdrucksmitteln moderner Instrumentierung ausgestattet und in den einzelnen Gestalten musikalisch wirkungsvoll charakterisiert. Die Stimmführung ist leicht und locker in fließendem Sprechton gehalten. Das humorvolle Werk, das Ernst Kurth als eine operngeschichtliche Tat hohen Ranges rühmt, stellt außergewöhnliche Anforderungen, die von den Sängern und vom Orchester unter Kapellmeister *Reise* hier aufs beste erfüllt wurden. Der anwesende Komponist wurde am Schluß der Vorstellung mit öfterem Hervorruf gefeiert. *Wolfgang Golther*

STETTIN: Im Vergleich zum Vorjahr kann man feststellen, daß die Oper unseres Stadttheaters sich aufwärts entwickelt hat. Das Verdienst dafür gebührt dem umsichtigen und gründlich arbeitenden I. Kapellmeister *Gustav Großmann* und dem Oberspielleiter der Oper *Georg Clemens*, die sich ehrlich abmühen. An Leistungen, die über dem Durchschnitt standen, muß Schrekers »Irrelohe« genannt werden (*Nachod* als Graf Heinrich, *Bachmann* als Peter, *Lange* als Christobald und *Kube* als Lola), eine Neueinstudierung von Cornelius' »Barbier von Bagdad« (mit *Vockerodt* als trefflichem Barbier), dann vor allem Strauß' »Intermezzo«, das mit *Bachmann* als Storch und *Ena Rubens* als dessen Frau eine überraschend gute Wiedergabe fand. Die Neuinszenierung der »Zauberflöte« betonte das Freimaurerische und gab *Elfriede Gehrmann* als Pamina Gelegenheit, angenehm aufzufallen. Daß man Goetzens komische Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« zu neuem Leben erweckte, war ein Verdienst, an dessen Erfolg von den Darstellern *Ena Rubens*, *Schlez* und *Bachmann* besonders beteiligt waren. Als ein Mißgriff erwies sich die *Uraufführung* von *Horst Platens* Oper »*Der heilige Morgen*«, eine Kapellmeisteroper ohne Saft und Kraft, die trotz aller Bemühungen der Darsteller schnell vom Spielplan verschwand. Die Richard Wagner-Gedächtnisstiftung brachte eine glänzende »Siegfried«-Aufführung, bei der *Schubert* (Wien), *Eugenie Burkhardt* (Dresden), *Seidel* und *Rode* (München), *Ermold* (Dresden) kometengleich auftauchten. Den Schlußpunkt der Saison bildete eine sorgfältig ausgearbeitete Wiedergabe von Mussorgskijs »Boris Godunoff«, die sowohl chorisch wie hinsichtlich der Solisten Beachtenswertes bot.
Fritz H. Chelius

KONZERT

AMSTERDAM: Zum ersten Male seit dem Mahler-Fest 1920 erklang im vergangenen Winter im *Concertgebouw* wieder die 8. Sinfonie. Mit Spannung, vielleicht gar mit einer gewissen schamhaften Scheu sah man der Aufführung entgegen, die nach fünf Jahren wieder die innere Kraft dieses seltsamen Musikkolosses auf die Probe stellen sollte. Unsere fliegende Zeit wandelt Urteil und Geschmack so schnell, daß in kürzester Frist vieles verblaßt, was uns eben noch strahlend leuchtete. Aber Mahlers 8. Sinfonie strahlte in alter Verklärung und erhob wieder Tausende zu den Höhen reinster künstlerischer Offenbarung. Gewiß: die Zeit der massalen Kunst ist vorbei, aber die wahrhaft großen Monumente jener Epoche leben, und zu ihnen gehört wie Beethovens Neunte auch Mahlers Achte. Freilich verlangt ihre Wirkung reiche Mittel und jene Meisterung, die die unzähligen technischen Schwierigkeiten vergessen läßt und ganz dem Geiste zu dienen vermag. Diese Bedingung war restlos erfüllt durch das *Concertgebouw-Orchester*, den *Toonkunst-Chor*, vorzügliche Solisten (*Förstel*, *Durigo*, *Urlus* u. a.), ein vollendetes Ensemble unter Leitung *Willem Mengelbergs*. Vier Wochen stand unser Orchester dieses Jahr unter Leitung *Bruno Walters*. Dankbar denkt man zurück an seine beseelten Wiedergaben klassischer und romantischer Werke, insonderheit Haydns, Mozarts, Schuberts und Mendelssohns. Starken Eindruck hinterließ auch wieder »Das Lied von der Erde«, dessen Tenorpartie in dem schon fast 60jährigen *Jaques Urlus* noch immer den unvergleichlichen Vertreter hat. Als Neuheit brachte Walter die »Phantastischen Erscheinungen eines Thema von Berlioz« von Braunfels, für die das holländische Publikum kein Verständnis zeigte. Ganz anders reagierte man auf Berlioz selbst, dessen »Fantastique« Bruno Walter glutvoll nacherlebt. — Die letzten Abonnementskonzerte dieser Wintersaison standen wieder unter Leitung von *Karl Muck*, der nach fünfjähriger segensreicher Wirksamkeit seine Tätigkeit in Holland niederlegte. Es war ihm nicht mehr möglich, neben Hamburg und Bayreuth auch noch einige Wintermonate dem holländischen Musikleben zu widmen, häuft sich doch der anstrengende Betrieb des Concertgebouw manchmal bis zu sechs Konzerten in der Woche. Durch Mucks Weggang entsteht eine empfindliche Lücke im holländischen Musik-

leben, das seiner starken Persönlichkeit ein besonderes Gepräge verdankte. Die stärksten Erinnerungen an Muck sind mit Beethoven und Brahms, mit Wagner und Bruckner verbunden. Für das Verständnis Bruckners in Holland hat er überhaupt Grundlegendes geleistet. Aber auch ein bedeutender holländischer Komponist fand in ihm den wärmsten und erfolgreichsten Förderer: Cornelis Dopper. — Der durch Muck hier in den letzten Jahren eingeführte Beethoven-Zyklus als Abschluß der Winterkonzerte wurde diesmal von *Max Fiedler* dirigiert. Schließlich verdienen noch zwei Chorkonzerte der »*Maatschappij tot bevordering der Toonkunst*« besondere Erwähnung: Mozarts Requiem unter Bruno Walter mit vorzüglichem Solistenquartett *(Lotte Leonard, Theodora Versteegh, G. A. Walter, Leo Schützendorf)* und die Matthäus-Passion. Letztere fiel diesmal in die Hundstage des Mai. Aber diese wirklich überwältigende Darstellung der Leidensgeschichte, wie sie durch Willem Mengelberg nun schon mehr als ein Vierteljahrhundert Tradition ist, ließ alle Glut und Hitze vergessen, und dreimal hintereinander war der große Saal des Concertgebouw mit Andächtigen bis zum letzten Platz gefüllt. Die Solisten *Noordewier, Cahier, Erb, Denijs, van Oort, Wanda Landowska* (Cembalo) vereinigten sich mit Chor und Orchester zur Vollendung. *Rudolf Mengelberg*

BARMEN-ELBERFELD: Im Laufe des Winters wurde immer weniger musiziert. Außer bei den Veranstaltungen der Konzertvereine mit ihrem festen Stamm von Besuchern gab es ja auch meist halbleere Säle. Selbst Beethoven, vom *Schoenmaker-Quartett* mit Inbrunst und hoher Kultur geboten, zog nicht mehr. Dies gilt erst recht, wo Neues in Frage kommt, so spärlich es hier auch auftaucht. Beachtung verdient ein Wunderhorn-Zyklus »Liebesklagen« von Hermann Unger. Trotz ihres harmonischen Reichtums schlicht und ungesucht, knapp und eindringlich im Ausdruck sind diese Weisen eine weitere bedeutsame Probe dieses starken Talents. Festliche Gaben waren eine schöne, auch solistisch ausgezeichnete Matthäus-Passion, sowie eine Wiederholung von Braunfels' »Tedeum« mit *Amalie Merz-Tunner* unter *Hermann von Schmeidel* und in Barmen die Missa solemnis unter *Hans Weisbach*, der uns hoffentlich erhalten bleibt. Einen triumphalen Abschluß der Ereignisse verdankte man *Furtwängler* mit seinen *Philharmonikern*. *Walter Seybold*

BASEL: Der *Basler Gesangverein* unter *Hermann Suter* ehrte etwas spät, aber in fesselnder Innerlichkeit den Meister Anton Bruckner durch die sorgfältig durchgearbeitete Wiedergabe der e-moll-Messe sowie des »Tedeums« und bot wenig später Händels »Messias«, wobei *Hans Münch* an Stelle des erkrankten Leiters sich als ein geborener Führer und sicherer Beherrscher des großen Apparats auswies. Unter den Solisten gefiel vor allem *Werner Schumacher*, ein Tenor von schöner klanglicher Akkuratesse und bemerkenswertem Können. *Gebhard Reiner*

BONN: Höhepunkt und einstweiligen Abschluß des Konzertwinters 1924/25 bildete das in den Rahmen der Bonner Jahrtausendfeier eingefügte *dreitägige Musikfest* in der Himmelfahrtswoche. War auch das Programm mit Rücksicht auf Tradition und Publikum durchaus konservativ, so hinterließ es doch durch die auf hoher Stufe stehende Wiedergabe der Missa solemnis unter *F. M. Anton* mit einem ausgezeichneten Soloquartett *(Amalie Merz-Tunner, Maria Philippi, Alfred Wilde* und *Albert Fischer)* und durch Künstlerpersönlichkeiten wie *Erich Kleiber*, der Bachs 3. Brandenburgisches Konzert und Beethovens Siebente in wahrhaft genialer Weise interpretierte und mit *Elly Ney*, die Bonn mit Stolz seine Tochter nennt, das Brahmssche d-moll-Konzert in kaum zu übertreffender Vollkommenheit darbot, sowie *Josef Pembaur*, der Schumanns C-dur-Phantasie op. 17 in einer in ihrer Art einzig zu nennenden Auffassung hinstellte, nachhaltigste Eindrücke. — Im übrigen stand auch das Musikleben Bonns im Zeichen der Überproduktion insofern, als die wirtschaftliche Lage einem Angebot von allein 17 Konzerten der städtischen Organe: sechs Abende des *Städtischen Gesangvereins* mit hochstehenden Aufführungen von Bruckners 150. Psalm, Tedeum und 9. Sinfonie, Schumanns »Manfred«, Beethovens Neunter, Händels »Israel«, sechs Sinfoniekonzerte des *Städt. Orchesters* und fünf Kammermusikveranstaltungen mit ersten Reisequartetten, wie *Budapester-, Wendling-, Prisca-Quartett* (in einem Sonderkonzert erschien auch *Adolf Busch* mit den Seinen), zu denen die üblichen Solistenkonzerte traten, die nötige Aufnahmefähigkeit versagte. Nur in Einzelfällen erlebte man überfüllte Häuser, so bei dem vorerwähnten Musikfest, bei Klavierabenden unserer Elly Ney, der Choraufführung der *römischen Kapellsänger*, des *Berliner Domchors* und einigen

über das Durchschnittsniveau ähnlicher Veranstaltungen hinausragenden Konzerten der hiesigen Männergesangvereine. Dabei kann man Generalmusikdirektor *Anton* die Anerkennung nicht versagen, daß er sich, natürlich mit der gebotenen Vorsicht, bemüht, alle Richtungen zu Worte kommen zu lassen, obwohl für Schönberg, selbst wenn es sich um die heute kaum mehr problematische »Verklärte Nacht« handelt, für Hindemith, Toch, Kaminski u. a. hier noch wenig Resonanz vorhanden ist. *Th. Lohmer*

BUDAPEST: Die Festlichkeiten des *fünfzigjährigen Bestehens der Landeshochschule für Musik zu Budapest* gaben ein imposantes Bild des bisherigen umfangreichen Wirkens dieses Institutes und bestätigten seine hohe Kulturmission, die es auch gegenwärtig restlos erfüllt. Das Fest wurde am 2. Mai mit einer Sitzung eingeleitet. Nach dem Erklingen der Nationalhymne und nach einer Ansprache des gegenwärtigen Generaldirektors Prof. Dr. *E. v. Hubay* betonte Kultusminister *Graf Klebelsberg* in seiner Rede die Notwendigkeit einer höchsten nationalen Musikbildungsstätte. Hierauf ergriff *Graf A. Apponyi* das Wort, um in tief ergreifender Weise den Werdegang des Instituts zu schildern, den er selbst seit seiner Gründung nicht nur miterlebt, sondern als erster Fürsprecher im Parlament ins Leben gerufen und gefördert hat. Die Feier endete mit dem Vortrag des ungarischen Credo, gesungen vom *Chor der Hochschule*. Anschließend daran eröffnete der Kultusminister den *»Liszt-Saal«* der Hochschule, der wertvolle Reliquien, Instrumente, Porträte und Manuskripte des Meisters beherbergt. — Das erste Festkonzert brachte unter der siegreichen Stabführung *E. v. Hubays* Liszts Legende »Die heilige Elisabeth« zu einer glanzvollen Aufführung. Chor und Orchester der Hochschule waren durch die zahlreiche Mitwirkung älterer Schüler des Institutes in vorteilhaftester Weise ergänzt und verstärkt. — Das zweite Festkonzert, betitelt »In memoriam« war den Werken älterer Meister, den Kompositionen der Direktoren und Lehrer der verflossenen Epoche des Instituts gewidmet. Am Pult Hubay, um ihn herum im verstärkten Chor und Orchester alle seine Jünger. Man hörte die frische Festouvertüre Fr. Erkels, dann die im meisterlichen Bau sich zu monumentaler Größe aufschwingende Trauerode für Chor und Orchester von H. Koeßler, die dithyrambischschwungvolle sinfonische Dichtung: »Pan ist tot« von E. v. Mihalovich, eine fein geschliffene Wiedergabe der göttlichen F-dur-Serenade für Streichorchester von R. Volkmann, von dessen Vivace das begeisterte Publikum eine Wiederholung erzwang, die lebenslustige »Helikon«-Suite von A. Sfendy und den imposanten Festmarsch V. Herzfeldts. Die Zuhörer feierten mit Recht den genialen Dirigenten und seine Helfer. — Aus folgender Garde setzte sich die Liste der Komponisten zusammen, deren Werke im dritten Festkonzert, gespielt vom *Philharmonischen Orchester* unter der ausgezeichneten Leitung *B. Tittels*, erklangen. Man hörte einen Satz der stimmungsvollen »Fünf Gedichte für Orchester« von N. Radnay, ein charakteristisches Tonbild »Das Dorf tanzt« von B. Bartók, das feine Scherzo zu einem Märchenthema von L. Weiner. Den Höhepunkt des Abends bedeutete die Aufführung des 3. Violinkonzertes von E. v. Hubay durch *E. Zathureczky* als Solist und mit dem Komponisten am Pult. Das bedeutende Werk kam mit dem ganzen Register seiner virtuosen und geistvollen Instrumentalbehandlung in glänzender Weise zu Gehör. Dann erklang die poetische Romanze für Orchester »Begegnung« von A. Siklós, das tiefergreifende Orchesterlied Z. Kodalys: »Weinen, weinen«, von *B. Wenzell* charaktervoll vorgetragen. Einen fröhlichen Ausklang fand der Abend mit der Wiedergabe der köstlich frischen und heiteren viersätzigen Orchestersuite E. v. Dohnányis. Somit hat der gegenwärtige verdienstvolle Generaldirektor der Hochschule E. v. Hubay zum 50jährigen Bestehen dieses Instituts dem Altar der Musik einen Kranz gestiftet, dem 14 Komponisten Ungarns, die meisten davon auch im weiten Ausland liebevoll gehegt und gepflegt, als 14 Blüten seinen bleibenden Glanz und Duft verleihen. Dafür gebührt ihm aufrichtigster Dank der ganzen Musikwelt und hauptsächlich des ungarischen Musikertums.

E. J. Kerntler

DANZIG: Über das Danziger Konzertleben der letzten acht Monate läßt sich unschwer in aller Kürze berichten, denn es ereignete sich nur wenig, was unbedingt der Nachwelt überliefert werden müßte. Ruhender Pol in der Flucht oftmals unbedeutender Erscheinungen war, was die *Philharmonische Gesellschaft* uns gab: unter des rührigen *Henry Prins*' Leitung fünf Konzerte mit dem hiesigen *Stadttheaterorchester* und

eines mit dem *Berliner Sinfonie-(Blüthner-) Orchester;* sie vermittelten uns u. a. Beethovens Dritte und Siebente, Bruckners Romantische, Mahlers Erste, Regers op. 128 (nach Böcklin) und Strauß' »Don Juan«. Erwähnt kann auch werden die schwungvolle philharmonische Wiedergabe der »Feuerwerk«-Phantasie Strawinskijs, dessen »Geschichte vom Soldaten« uns dankenswerterweise die *Danziger Tanzkultur*, eine sportlich-künstlerische Liebhabervereinigung unter *H. Sellkes* Leitung, im *Stadttheater* bescherte, das von sich aus einer solch »gefährlichen« Moderne sich ängstlich verschließt. Von Oratorienaufführungen ist nur die der Matthäus-Passion zu nennen, die *Fritz Binder* mit dem *Lehrergesangverein* als qualitativem und quantitativem Chorfundament achtunggebietend herausbrachte; unter den Solisten ragte der Evangelist *R. Koenenkamps* hervor. Auf kammermusikalischem Gebiet strandete heuer das Schifflein unserer Kunst: das »*Danziger Trio*«, das, allerdings in wechselnder Besetzung, durch mehrere Jahre hindurch sich teilweise ehrenvoll behauptete, gab das Rennen anfangs der Saison endgültig auf, und sonstige Versuche blieben im Keim stecken. Der (aus Instrumentalliebhabern bestehende) *Orchesterverein* hatte jedoch mit seiner Berufung der Berliner *Musikalischen Komödien* Glück, die uns Sing- und Liederspiele des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (in *E. Fischers* Bearbeitung) schenkten. Von außen kamen: *Stiedry*, der Bruckners B-dur-Sinfonie dirigierte; ferner *Friedberg*, *Sauer*, *Schnabel*, das Ehepaar *Kwast*, der vielversprechende junge Pianist *Hermann Hoppe;* die Sänger *Kirchhoff*, *Schlusnus*, *Rehkemper*, *Battistini*, die (indisponierte) *Dux;* die Geiger *Vecsey*, *Flesch*, *Edith v. Voigtländer* u. a. Stunden reinen Kunstgenusses schenkten uns das *Rosé-*, *Klingler-* und *Böhmische Quartett*.

Walther Vetter

GÖRLITZ: Das *19. Schlesische Musikfest* gewann durch die Berufung *Furtwänglers* und des *Berliner Philharmonischen Orchesters* künstlerische Höchstpunkte in der »Eroika«, im »Heldenleben«, Meistersinger-Vorspiel und im Bunde mit *Walter Gieseking* in Pfitzners Klavierkonzert, das in seiner deutschen Art aufrichtige Begeisterung auslöste. *Anna Hegner* spielte fast zu anmutig das Violinkonzert Beethovens. Auch als Chorleiter zeigte Furtwängler im »Tedeum« von Bruckner und Meistersinger-Schlußchor geniale Gestaltungskraft, während *Siegfried Ochs* bei Händels »Israel« in der Betonung des Äußerlichen zu weit ging. Die Solisten *Lotte Leonard*, *Eva Liebenberg*, *H. H. Nissen*, *E. Guttmann* und *A. Wilde* gefielen nur teilweise. In *Fritz Kleiner* stellte sich ein sehr temperamentvoller junger Orgelkünstler vor.

Wilhelm Scholl

KOLBERG: Das *Kolberger Musikfest* unter Georg Schumanns Leitung brachte in vier Abenden, einer Matinee und einem Festgottesdienst Werke von der Klassik bis zur Moderne zu Gehör. Schumann zeigte sein universelles Können und feines Musikertum als Chor-, Orchesterdirigent und Begleiter, als Kammermusikspieler und Komponist. Die *Berliner Singakademie* sang mit absoluter Sicherheit und starker Nuancierung Beethovens Missa solemnis und mit großer Liebe Schumanns wirkungsvolles Chorwerk »Ruth«; beim Gottesdienst erklangen Bachs Kantate »Gott der Herr« und Schumanns Choralmotette »Wachet auf«. Ebenso war, wenn auch von seinem Hauptgebiet, der Chordirektion, abliegend, die Auslegung des Meistersinger-Vorspiels, des »Don Juan« von Strauß und besonders die plastische Wiedergabe Bruckners 6. und R. Schumanns 4. Sinfonie eine eminente Leistung, an deren starkem Erfolg das *Blüthner-Orchester* seinen guten Anteil hatte. Die Ausgrabung des Hummelschen d-moll-Septetts mit Klavier war eine lohnenswerte Arbeit. Als Solisten wirkten *G. Kulenkampff*, der Brahms' Violinkonzert technich wie musikalisch meisterhaft spielte, ferner Frau *Brügelmann*, *Emmi Leisner*, *A. Wilde* und *A. Fischer*. Der Neigung zum Solistischen, die in Beethovens Messe gelegentlich störte, konnten Fischer und Emmi Leisner in der »Ruth« und die letztgenannte noch in Brahms' Altrhapsodie genügend nachgeben.
Frau Brügelmann, in der Missa stark indisponiert, fesselte durch überzeugende und beseelte Gestaltung der Ruth-Partie. — Ein starker Vorstoß in die Moderne, zugleich aber eine interessante Seltenheit war die Aufführung von Hindemiths Klavierkonzert, dessen schwieriger Solopart von *H. Hoppe* sicher und lebendig gespielt wurde. Das Werk, ein neuer Beweis für Hindemiths urwüchsiges Produzieren, nahm das Publikum nur mit Opposition auf.

F. W. Welter

KÖLN: Das Niederrheinische Musikfest brachte die *Uraufführung* des gediegenen, wennschon allzu gedehnten *Konzerts für*

Orgel und Orchester von *Hermann Unger*, das auch beim Kieler Tonkünstlerfest erklang, sowie die Erstaufführung (für den deutschen Westen) des 69. Psalms von Heinrich Kaminski. Der trotz Unsanglichkeit und allzu dichter Polyphonie konzentrierte und kraftvolle Psalm machte durch seine religiöse Ekstase und seinen asketischen Ernst starken Eindruck; unter *Hermann Abendroth* bot die schwungvolle Wiedergabe den ungeheuerlichen Schwierigkeiten Trotz. Am zweiten Abend stand *Richard Strauß* am Pult, der den Zarathustra, vor allem aber eine herrliche Sinfonia Domestica vermittelte. Höhepunkte des Festes waren die Sechste von Bruckner und die Neunte von Beethoven (neben Bachs Magnifikat) in Abendroths liebevoller Darstellung. Ein glanzvolles Quartett bildeten *A. Merz-Tunner*, *Ruth Arndt*, *A. M. Topitz* und *Paul Bender*; als Solisten wurden ferner noch *Sigrid Onegin* und *Claire Dux* als Sängerinnen Mahlerscher bzw. Straußscher Lieder gefeiert, wie Huberman im Violinkonzert von Brahms. Die Niederrheinischen haben sich, wie man sieht, den Charakter »schöner Feste« bewahrt. Nach *Furtwängler*, der mit dem Berliner Philharmonischen Orchester konzertierte, wurde auch *Bruno Walter* mit den Wiener Philharmonikern herzlich begrüßt. Im Opernhaus, das mit einer von *Eugen Szenkar* geleiteten Aufführung von Bartóks »Herzog Blaubarts Burg« und Wolf-Ferraris »Susannens Geheimnis« schließt, folgt noch als Beschluß der Kölner Jahrtausendfeiern ein siebentägiges Gastspiel der Wiener Staatsoper unter Führung *Schalks* und ihres Balletts. Die Wiener bringen: Fidelio, Rosenkavalier, Don Juan und Figaros Hochzeit.
Walter Jacobs

KONSTANTINOPEL: Die Versuche, hier ein eigenständiges Musikleben zu bilden, sind, soweit es sich am Ende des ersten Winters der Konzertzeit überblicken läßt, von vollem Erfolg gekrönt gewesen. Der Lehrkörper des türkischen Konservatoriums, Veranstalter dieser Konzerte im großen Saal der »Union Française«, kann sowohl mit dem künstlerischen wie auch mit dem materiellen Erfolg zufrieden sein.

Aus dem Programm der sieben Konzerte dieses Winters ist die Aufführung der Waldstein-Sonate durch Dschemal Reschid-Bei hervorzuheben. Obwohl in der Auffassung und Wiedergabe sich ganz die französische Schulung des Pianisten verriet, konnte das klare und durchsichtige Spiel auch nicht auf diese Auffassung eingestellte, unbefangene Hörer erwärmen. Wenn Dschemal Reschid-Bei Laparras »Un Dimanche basque« für zwei Klaviere zu vier Händen zur Aufführung brachte, so erfüllte er damit nicht nur eine Pflicht der Pietät seinem Lehrer gegenüber, sondern er vermittelte damit zugleich die Bekanntschaft mit einem Werk, das durch seine unbefangene Musizierfreudigkeit sich angenehm gegen die problembeschwerte modernste deutsche Musik abhebt, wenn es auch für hier noch etwas verfrüht scheinen mag, einem noch unvorbereiteten Publikum derartige zeitgenössische Musik zu Gehör zu bringen. Die *Uraufführung* (aus dem Manuskript) einer vierhändigen Klaviersonate Dschemal Reschid-Beis brachte weniger eine Synthese von orientalischer mit europäischer Musik, als ein Weitergehen auf dem von Laparra beschrittenen Weg, der dem Werk auch in Europa eine beifällige Aufnahme sichern wird. Vielleicht wird der Name Dschemal Reschid-Bei in Bälde in Europa nicht mehr unbekannt sein, da er als Pianist die für einen Begleiter nicht hoch genug zu veranschlagende Anpassungsfähigkeit und zarte Zurückhaltung besitzt und die vorbereitete Uraufführung einer Oper von ihm in Monte Carlo ihn auch weiteren Kreisen als Komponist bekannt machen wird. Bemerkenswert ist auch das Werben für die Kunst César Francks, der mit seiner Violinsonate, dem Klavierquartett und dem Klaviertrio Nr. 1 im Programm vertreten war. Was die anderen Kräfte, die sich um den Erfolg der Konzerte bemühten, anbelangt, so muß man hier noch viel guten Willen als Ersatz für wirkliche Konzertreife gelten lassen, zumal man sich an Werke wagte, wie die Kreutzer-Sonate und das Doppelkonzert für zwei Violinen von Bach, die der wesentlich anderen Geistigkeit des Türken vor allem in der Auffassung fast unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legt. Zumal, was bei einer wirklich unparteilichen Beurteilung nie vergessen werden darf, die äußere Anregung, die Vergleichsmöglichkeiten mit der Auffassung anderer Künstler völlig fehlt, man hier also gezwungen ist, von dem künstlerischen Kapital, das man in seiner Jugend und Ausbildungszeit in Europa aufgespeichert hat, zu zehren. Allerdings gab *H. Marteau* diesen April-Mai eine Reihe Konzerte, die aber einmal ihrer Einzigkeit nach — er war der einzige europäische Künstler, der während dieser Spielzeit nach Konstanti-

nopel kam — und auch wegen der Haltung des Programms wenig Gelegenheit zu Vergleichen, die wirklich fruchtbringend wären, anregte.

Im türkischen Fastenmonat Ramasan veranstaltete der dar-ül-elhan außerdem noch orientalische Musikabende, die sich dank einer sorgfältigen Vorbereitung des Programms größten Zulaufs erfreuten. Es ist überhaupt zu bemerken, daß sich das Publikum fast ausschließlich aus Türken zusammensetzt, da die Europäer ein gewisses Vorurteil gegen diese Konzerte haben, das nur schwer zu überwinden ist. Damit wird aber nicht die Absicht dieser Konzerte getroffen, die sich ja gerade an ein rein türkisches Publikum wenden wollen, so daß die Absicht der Veranstalter als erreicht zu bezeichnen ist.

Im Gegensatz zu früheren Jahren hat keine Opern- oder Operettentruppe in diesem Winter hier ein Gastspiel gegeben. Eine Verordnung der Präfektur, die die Schließung der Theater und Kinos auf abends halb zwölf festlegte, machte längere Abendvorstellungen unmöglich, da hier die Theater erst um halb zehn Uhr beginnen können, wenn sie nicht vor leeren Bänken spielen wollen. *Franz Ackermann*

LONDON: Die Konzerte boten des Neuen nicht viel. Eine Ausnahme bildeten ein den Werken des Pianisten *Ticciati* gewidmeter Kammermusikabend. Eine Violinsonate und ein Streichquartett kamen neben kürzeren Klaviersachen und Liedern zu Gehör. Sie machten uns mit einer echten Musikerseele bekannt. Ticciatis Originalität liegt vielleicht weniger in der thematischen Erfindung selbst als in der Weise, wie er sie ausnützt. Seine Musik sprudelt mit allem Überschwang des südlichen Temperamentes, fast hätte man den Eindruck eines »Zuviel«, wenn nicht alle Augenblicke eine geistvolle Wendung, eine unerwartete Modulation, ein kühner Kontrapunkt das Ohr erfreuten und dem aufmerksam Zuhörenden bedeuteten: »Laßt den nur machen, in ihm fließt Musikerblut«. — *Isolde Menges*, die hochbegabte Geigerin und der Komponist mit seiner feinen Technik am Klavier sorgten für die vollkommene Wiedergabe der Sonate, das neugegründete, noch etwas rauhe *Sisserman-Ensemble* spielte das Quartett. Es hat noch viel zu lernen, bis es zur Tonschönheit des *Brüsseler* oder zur Tonfülle des *Budapester Streichquartett* heranreift. Ersteres ließ sich in Debussy, Arnold Bax (Klavierquintett) und Moeran (Streichquartett) hören. Die Werke Bax' und Moerans, die im selben Konzert gespielt wurden und sich beide auf »Folklore« stützen, zeigten trotz individueller Schönheiten die Schwäche dieser Methode in bezug auf englische Musik. Das englische Volkslied ist melodisch zu verwandt, rhythmisch nicht charakteristisch genug oder vielleicht allzu charakteristisch, um stark differenzierte Werke erzeugen zu können, und obwohl der von John Ireland beeinflußte Moeran andere Bahnen wandelt als der um zehn Jahre ältere Bax, so schien das Quartett fast wie eine Fortsetzung des Quintetts. Die Budapester spielten Smetana, Weiner und Brahms mit hinreißendem Temperament und, wie schon angedeutet, außerordentlicher Tonfülle. Für Brahms fast zu viel von beidem. Der 2. Satz des c-moll-Quartetts klang beinahe dickflüssig.

Großen aber nicht unumstrittenen Erfolg erspielte sich *Artur Schnabel* in zwei Konzerten, von denen ich nur den Beethoven-Abend hören konnte. Sein Merkmal ist Größe der Auffassung, die allerdings manchmal den Rahmen der kleineren Bilder zersprengt: so die »pastorale« Sonate op. 28, die den Kothurnschritt nicht ganz verträgt. Aber wie ein Kritiker richtig bemerkte, es blieb doch immer Beethoven, selbst wo das Maß zu groß war. Wundervoll waren op. 57, 109, 110: eine logische Gestaltung, Klarheit der Darstellung, Adel des Anschlages, die ihresgleichen suchen. *Adolf Busch* erntete Bewunderung für seine klassisch-gediegene Kunst — aber sein Ton, der hie und da etwas spröde klingt — trotz aller Beseelung seiner Kantilene, ließ die Bewunderung nicht zur Begeisterung anschwellen. Hohe Kunst, aber keine fortreißende. — Das direkte Gegenteil ist die *Kussewitzkijs*, der in einem Skrjabin-Konzert durch seine Crescendi — die gewissermaßen den letzten Rest aus dem Orchester herauszupressen scheinen und die fast bis zur Unhörbarkeit herabsinkenden Pianissimi, dem Publikum tobende Begeisterung entlockte. Er ist der richtige Mann für das neurasthenische Aufwallen und in-sich-Zusammensinken des Poème de l'Extase. — Eine kleine aber nicht sehr günstig aufgenommene Sensation bereitete uns die in Neuyork lebende kanadische Sängerin *Eva Gauthier* mit einem »Von Java bis Jazz« benannten Programm. In javanischem Kostüm sang sie recht europäisch gekleidete javanische Lieder, und nachdem sie die Toilette geändert, führte sie uns via Alt-Italien, Beethoven, Alt-England, Neu-Frankreich, chine-

sische Lieder vom Anglo-Amerikaner Arthur Bliß zum amerikanischen Jazz. Dem Publikum weniger als der Presse war dieses bunte Durcheinander — nicht mit Unrecht — zu viel und die große Intelligenz der Künstlerin vermochte über eine gewisse Kälte der Empfindung und eine nicht sehr modulationsfähige Stimme nicht hinwegzutäuschen. Eine andere Sängerin, *Dusolina Giannini*, hat sich offenbar *Elena Gerhardt* zum Modell genommen (selbst in gewissen Äußerlichkeiten). Die Stimme ist nicht ganz ausgeglichen, aber aus edlem Metall, und in den deutschen Liedern (deren vortreffliche Aussprache einen Zweifel über ihre Nationalität aufkommen lassen möchte) kam sie ihrem hohen Vorbilde nahe.

L. Dunton Green

MANNHEIM: Unsere Konzertsäle empfingen die überall bekannten Gäste. Einmal sang *Heinrich Rehkemper* vor einem noch nicht genügend orientierten Publikum. Wenn er wieder kommen wird, dann wird man ihn gebührend bewillkommnen, denn es ist einer unserer besten Baritone, der hier heranwächst. *Maria Ivogün* kann schon auf günstige Voreingenommenheit zählen. Sie sang sich mit der schönen Mozartschen Arie aus »il re pastore« erst etwas in Stimmung, um dann in den Hexereien und Teufeleien der Zerbinetta-Arie alle Minen ihrer Gesangsvirtuosität springen zu lassen. Unsere Gesellschaft für »neue Musik« konnte nicht umhin, uns Arnold Schönbergs Pierrot Lunaire, der schon seit einem Jahrzehnt kleine Revolutiönchen im Reiche der Musika ankündigt, endlich vorzusetzen. Neben dieser frostigen Gewagtheit von vorgestern wirkte Strawinskijs neues Oktett für Blasinstrumente durch seine Burschikosität wie eine Erfrischung. *Walter Rehberg* musizierte mit einem Kammerorchester. Das Bemerkenswerte an dem Abend war die Beobachtung, wie man einen alten Herrn wie Rameau durch »Bearbeitung« nachträglich noch einmal vom Leben zum Tod bringen kann. Die *Berliner Philharmoniker* spielten unter *Wilhelm Furtwängler*, die *Wiener* unter *Erich Kleiber*. Interessante Vergleiche ergaben sich da. Das Berliner Orchester in vollkommener, in edelster Gesamtdisziplin, der Furtwängler das Zeichen seines Geistes, seiner höchst persönlichen Klangphantasie und seines beflügelten Schwunges aufdrückt. Die Wiener herrliche Künder des gesanglichen Melos, Schwelger in allem Klanglichen, aber in ihrer individualistischen Sehnsucht bedrängt und bedrückt von dem Dirigenteneigenwillen Kleibers, von seiner mehr energischen als gefühlsseligen Musikauffassung.

Wilhelm Bopp

MOSKAU: Die zweite Hälfte des verflossenen Musikjahres stand viel mehr als dessen erste im Zeichen des Wiederaufbaues unseres Konzertlebens. Allerdings haben wir diesen ersten Aufstieg dem Einfluß deutscher Ausführungskunst zu danken. Nach *Petri* und *Szigeti*, die sich hier einer besonderen Beliebtheit erfreuen, bekamen wir erstmalig *Ignaz Zadora* und *Emanuel Feuermann* zu hören. Beide gewannen aber leider hier keinen festen Boden, trotzdem wir in Feuermann einen Künstler von hohen Eigenschaften kennenlernten. Den tiefsten Eindruck hinterließ an der Spitze des Philharmonischen Orchesters *Otto Klemperer*, der allgemein als »zweiter Nikisch« gefeiert wird. Klemperer brachte erfreulicherweise endlich etwas Neues, und zwar die wundervolle Pulcinellasuite (nach Pergolesi) von Strawinskij. Der einheimischen Musik kam dieser belebende Zug auch zugute. Wir erlebten das seltene Ereignis ausverkaufter Häuser bei Aufführung allerneuester Werke von *Prokofieff* (3. Klavierkonzert), *Ewsejeff*, *Pawloff*, *Melkich* und anderer, von denen das etwas steif-klassisch sich gebärdende, dabei so unendlich frisch und interessant klingende Konzert Serge Prokofieffs (von *Samuel Feinberg* glänzend gespielt) das bedeutendste ist.

Eugen Braudo

SAARBRÜCKEN: *Max Reger-Fest.* Das Saarbrückener Musikleben hat seit drei Jahren einen Aufstieg erlebt, wie ihn in solch kurzer Zeit kaum eine zweite deutsche Stadt zu verzeichnen haben dürfte. Als vorgeschobenes Bollwerk deutscher Kultur hat Saarbrücken zweifellos eine Mission zu erfüllen, die es notwendig erscheinen ließ — will man kernigen deutschen Geist nicht allzusehr dem Einfluß einer starken westlichen Kulturpropaganda aussetzen —, alle verfügbaren Kräfte zusammenzuschließen.

Sorgfältige Vorbereitung, ausgezeichnete Solisten und ein die Persönlichkeit Regers nach den wesentlichen Seiten beleuchtendes Programm waren die erfolgsichernden Grundlagen des 1. Reger-Festes in Saarbrücken. Am ersten Tage eröffnete *Anton Nowakowski* (Prag) das Konzert mit der Sinfonischen Phantasie und Fuge op. 57. Nowakowski, dem sowohl als Beherrscher des Instrumentes wie als

Reger-Interpret von Rang der Ruf eines führenden Orgelspielers voraufgeht, gestaltete mit einer Energie und einem außergewöhnlichen Verständnis für die Regersche Kunst dieses gewaltige Werk, das als krönender Abschluß und am Ende einer vornehmlich der Orgel gewidmeten dreijährigen Schaffensperiode (1898—1901) Regers steht, deren ungeheure Fruchtbarkeit (über 60 große Werke!) uns einen Begriff von der Genialität eines heute noch um allgemeine Anerkennung ringenden Meisters geben muß. Es folgte die »Romantische Suite« in einer meisterhaft ausgearbeiteten Wiedergabe durch unser Orchester unter der beherrschenden Leitung *Felix Lederers*. Auch der Abschluß des Konzertes mit den »Mozart-Variationen« hielt die künstlerische Linie in gleichbleibender Höhe. Das zweite Konzert des dreitägigen Festes war als Kammerkonzert durch die hervorragenden Leistungen der beiden tiefschürfenden Reger-Kenner *Alexander Schmuller* und *Bruno Eisner* ein Genuß feinster Art. Die Sopranistin *Cida Lau* flocht in das Programm des Konzertes zweimal vier Lieder von Reger ein und beleuchtete damit auch das vokale Schaffen des Meisters.

Zwei Riesenwerke standen auf dem Programm des letzten Abends: das fast eine Stunde dauernde A-dur-Violinkonzert op. 101 und die »Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller« op. 100.

Ganz im Sinne Regers verstand es Alexander Schmuller, dieses Werk zu bändigen, seine Schönheiten besonders hervorleuchten zu lassen und seine Schwierigkeiten mit einer man möchte sagen dämonisch-teuflischen Virtuosität zu überwinden. Wundervoll waren die Schönheiten der den Abschluß des Konzertes bildenden Hiller-Variationen herausgearbeitet und man erkannte die Führerqualität unseres Dirigenten, der mit einer Überlegenheit und Leichtigkeit gestaltete, die eine durchdringende, das Wesen fassende Kenntnis der schwierigen Partitur voraussetzt. — Ein Markstein in der Musikgeschichte Saarbrückens ist mit diesem Feste gelegt worden, ein Markstein, der den Aufstieg des musikalischen Lebens in der Saarhauptstadt im günstigsten Licht erscheinen läßt. *A. Raskin*

SONDERSHAUSEN: *(Fünftes Sondershäuser Musikfest, 30. Mai bis 2. Juni.)* Unter Mitwirkung namhafter auswärtiger sowie Sondershäuser Künstler, zweier Chorvereinigungen und des verstärkten *Sondershäuser Loh-Orchesters* nahm das viertägige Musikfest, begünstigt vom schönsten Wetter, in dem im frühlingsgrünen Schloßpark gelegenen Orangeriegebäude unter der bewährten Leitung *Carl Corbachs* einen in künstlerischer Hinsicht voll zufriedenstellenden Verlauf. In bewußtem Gegensatz zu den bisherigen gleichartigen war das Fest diesmal nicht rein modern gehalten, sondern erstreckte sich von Bach und Händel (nebst Zeitgenossen beider Großmeister) bis zu *Reger*, *Pfitzner* (Violinkonzert h-moll), *Strauß*, *Graener* (Galgenlieder) und *Paul Schramm* (Kammerkonzert für Klaviertrio und Streichorchester, *Uraufführung*), dazwischen Höhepunkte wie Brahms' Schicksalslied, Beethovens 9. Sinfonie, Bruckners E-dur-Sinfonie, so daß es einen ungewöhnlich weiten Gesichtskreis umschloß, der zu Betrachtungen über die musikalische Ausdrucks- und Stilentwicklung zweier Jahrhunderte sozusagen ausschließlich deutscher Tonkunst reichen Stoff bot. — Der erste Abend, »Cembaloabend«, stand im Zeichen der bekannten, mit Recht hochgeschätzten Cembalomeisterin *Anna Linde*. Händels g-moll-Passacaglia und Bachs c-moll-Phantasie sowie eine Reihe kleinerer Solostücke von Philipp Krieger, Murschhauser usw. gaben der Künstlerin Gelegenheit, alle charakteristischen Eigenschaften und Möglichkeiten ihres dem Nordthüringer Publikum meist noch neuen Instruments aufs Vorteilhafteste vorzuführen und reichen Beifall davonzutragen. Besonders gut machte es sich in Bachs Flötensonate (C-dur), in deren Flötenpartie sich Kammermusikus *Hunrath* (Sondershausen) durch besonders schöne Tongebung auszeichnete.

Durch Zusammenwirken des Nordhäuser *Frühschen Gesangvereins* (Musikdirektor *Lindenhan*) mit dem *Sondershäuser Cäcilienverein* (Prof. *Grabofsky*) stand ein über 200 Stimmen starker, sorgfältig einstudierter Chorkörper zur Verfügung, woraus sich am zweiten Abend für Schicksalslied und Neunte im Verein mit dem gleichfalls verstärkten Orchester eine festlich imponierende Klangwirkung ergab. Das Solistenquartett, bestehend aus *Henny Wolff*, *Margarete Olden*, *Max Mansfeld* und *Albert Fischer* war künstlerisch voll befriedigend, teilweise hervorragend. Nur im Vorbeigehen können der Vollständigkeit wegen die Tragische Ouvertüre von Brahms, die 7. Sinfonie Bruckners, deren ergreifendes Adagio tiefe Wirkungen auslöste, Regers Lustspielouvertüre und Strauß' »Till Eulenspiegel« angeführt werden, an denen das Loh-Orchester

seine Leistungsfähigkeit und Spielfreudigkeit mit bestem Erfolg erprobte, während in den drei ersten Sätzen der Neunten wohl noch mehr möglich gewesen wäre. Konzertmeister *Nowack* (Sondershausen) spielte mit Selbstverleugnung und vorzüglicher technischer Beherrschung das vielfach recht gequält und widerhaarig erscheinende Pfitznersche h-moll-Violinkonzert, ohne für die reichlich spröde, intellektualistisch gefärbte Arbeit eine wärmere Teilnahme des Publikums zu erregen — der Beifall galt in erster Linie seiner und des Orchesters sehr beachtenswerter Leistung. Besser hatte es am letzten Abend *Paul Schramm* mit dem Tschaikowskij-Konzert. Allerdings spielte er mit derartig souveräner Beherrschung, fortreißendem Temperament und wieder duftig poetischer Zartheit, daß er auf jeden Fall eines durchschlagenden Erfolges sicher war. Als Zugabe spendete der Künstler Debussys pikante Phantasie »Die Insel der Freuden«. Vor allem aber interessierte er auch als Komponist in seinem »Kammerkonzert«, in dem er selbst das Klavier, seine Gattin *Marie Schramm* das Violoncell vertrat (Violine Konzertmeister Nowack). Es ist eine viersätzige, knapp gehaltene Komposition (am Schlusse Variationen über ein Minnelied), die bei unbekümmerter Ausnutzung modernster melodisch-harmonisch-rhythmischer Errungenschaften, doch eine so sichere musikalische Struktur, immanente Logik des Aufbaues, interessierende Erfindung und Verarbeitung, kurz eine so gesunde Musikalität offenbart, daß man gut tun wird, sich zugleich mit dem Klaviermeister auch den Komponisten Paul Schramm zu merken. — Das ganze Fest bedeutete einen vollen künstlerischen Erfolg, insbesondere auch für den am Schlusse besonders gefeierten Leiter *Carl Corbach.*

v. Wasielewski

STETTIN: In quantitativer Beziehung war in den abgelaufenen fünf Monaten des Jahres 1925 an Musik gewiß kein Mangel. Aber die Zahl der hervorragenden Leistungen war nicht allzu groß. Im Januar wies das 2. *Pommersche Musikfest* unter Leitung des städtischen Musikdirektors *Robert Wiemann* (anläßlich der Eröffnung des Konzerthausneubaues) einen mäßigen, heftig umstrittenen Erfolg auf. Der *Musikverein* brachte im Februar »Paradies und Peri« von Schumann, im April Bachs »Matthäus-Passion« heraus, Wiedergaben, die chorisch viel Gutes boten, aber in Einzelheiten, vor allem solistisch, noch manchen Wunsch unbefriedigt ließen. Sie wurden von Wiemann geleitet, ebenso wie das Sinfoniekonzert im März, in dem er Beethovens Zweite brachte. In diesem Konzert dominierte Professor *Georg Schumann* sowohl als Pianist (Mozart-Konzert in Es) wie als Komponist (Variationen und Fuge über ein Thema von Bach). Der *Schützsche Musikverein* gab unter Leitung von *Willy Süßke* mit Erfolg einen Hegar-Abend im Februar und aus Anlaß von Süßkes 25jährigem Dienstjubiläum einen Chor- und Liederabend im März, der dem Dirigenten viele Ehrungen brachte. Die *Theatergemeinde* verschaffte im Februar dem talentvollen jungen Stettiner *Hans Maria Dombrowski* mit einem eigenen Orchesterkonzert Gehör, der beweisen konnte, daß er starke schöpferische Werte in sich birgt. Von hiesigen Solisten gab es nur wenige Konzerte, die Außergewöhnliches boten. *Erich Rust* gab einen erfolgreichen Klavierabend (zusammen mit seiner Gattin, der Sängerin *Anneliese Rust*), *Oskar Seligmann* zeigte in einem Violinkonzert sein Können und *Katharina Freiwald*, die gegenwärtig bedeutendste Pianistin Stettins, improvisierte im »Bund der freien Künste« einen wohlgelungenen Klavierabend, der, gerade weil er improvisiert war, stark für ihr Können sprach. — Auf orchestralem Gebiet stattete die *Berliner Staatskapelle* unter *Schillings* einen Besuch ab, bei dem die Straußsche Orchestersuite »Der Bürger als Edelmann« ebensosehr hinriß wie *Georg Kniestädt*, der Mozarts 4. Violinkonzert spielte. Die *Berliner Philharmoniker* gastierten unter *Furtwängler* und feierten mit Brahms' Vierter und Beethovens Siebenter Triumphe. Die *Kammermusik der Staatsoper* gab einen interessanten Abend. Viel Beifall fand auch der *Donkosakenchor* und das *Balalaikaorchester*. Als ein auf hoher künstlerischer Stufe stehender Chor erwies sich der finnische »*Suomen Laulu*«. Unter den Gesangsgrößen muß in erster Linie *Lauritz Melchior* genannt werden, der nicht weniger als drei Konzerte gab, zweimal aushalf und zweimal in der Oper gastierte. Er wurde begeistert aufgenommen. Ferner hörte man, vom Beifall umbraust, *Heinrich Schlusnus*, *Maria Olzewska*, *Sigrid Onegin*, *Cläre Dux* und (vielleicht eine kommende Größe) *Myra Mortimer*, die gesangstechnisch hervorragend ist und ein apartes Programm bot. An Instrumentalsolisten stand *Gustav Havemann* an erster Stelle, der einen Soloabend und zwei Quartettabende gab, dann

Edwin Fischer, Conrad Ansorge, Willy Burmester und *Joan Manén*, die starke Anziehungskraft ausübten. Nicht unerwähnt darf auch der hiesige Musikdirektor *Hildebrandt* bleiben, der die neue Orgel des Konzerthauses mit einem wohlgelungenen Konzert einweihte, ebensowenig wie *Ludwig Wüllner*, der uns einen köstlichen Melodramenabend schenkte.

Fritz H. Chelius

STUTTGART: Etwas spät besann man sich darauf, daß bei einem Schwäbischen »Kunstsommer« auch der Musik ein Platz gebühre. Über dem *Schwäbischen Musikfest*, das jetzt immerhin zustande gekommen ist, wenn es auch noch keineswegs sicher bleibt, ob es in dem ganzen geplanten Umfang abgehalten werden kann, schwebt der Geier des Defizits, denn es fehlt die großzügige Auffassung von der Bedeutung dieser künstlerischen Angelegenheit für unser Württemberger Land. Dazu kommt, daß für Konzerte großen Stils an schwäbischen Tonsetzern offenbarer Mangel ist, es haben daher diejenigen Komponisten in die Bresche zu springen, die zwar Nichtschwaben von Geburt sind, sich aber doch in Stuttgart, zum Teil schon vor Jahren, heimisch gemacht haben. — Vorerst hatten wir ein Orchesterkonzert und einen Opernabend. *Karl Bleyles* heiterer »Hochzeiter«, reich an faßlichen Melodien und einen populären Ton festhaltend, eine Oper echt schwäbischer Abstammung und süddeutsch-gemütvollen Gepräges war die »Festoper«. Kleine Änderungen, die am Texte usw. vorgenommen worden sind, erwiesen sich als Verbesserungen, die Besetzung des Stückes ist in den Hauptrollen die alte geblieben, da für die Lise *Margarete Heyne-Franke* aus Dresden sich zur Verfügung gestellt hat.

Die einzige Neuheit des sinfonischen Abends, das »*Vorspiel zu einer hohen Feier*« von *Hugo Herrmann*, ein Stück, in dem mit den Mitteln des Orchesters gar zu verschwenderisch umgegangen wird, ist doch als Schöpfung eines Komponisten, dessen Streben durchaus auf das Ernste gerichtet ist, der Beachtung weiterer Kreise wert. Ist die Ausführung der Gedanken oft ungeschickt, so ist doch kein Zweifel zu hegen an der Echtheit und Lauterkeit der in diesem Vorspiel zu findenden Einfälle. *Wilhelm Kempff* steuerte mit seinem neuen *Divertimento* für Bläser, Klavier und Streichorchester ein durch sein luftiges Gefüge und seine frischen Themen angenehm auffallendes Stück bei, *Bleyles Violinkonzert*, von *C. Havemann* als berufenem Künstler gespielt, konnte den friedlichen Wettkampf mit dem eigentlich sinfonischen Werk, *Ewald Straeßers Sinfonia piccola*, ehrenvoll ausfechten. Ein feiner poetischer Reiz gibt Straeßers Sinfonie einen eigenen Duft. Daß man auch auf gewohntem Wege wandelnd glückliche Funde machen kann, ist eine Lehre, die hier zu Nutzen aller, die daraus zu lernen haben, gegeben wird.

Alexander Eisenmann

TRIER: Nach dem Vorbild der alten Niederrheinischen Musikfeste, die aber heute von Köln, Aachen und Düsseldorf nur mit Kräften des jeweiligen Festortes bestritten werden, haben sich die Städte Trier, Koblenz und Saarbrücken zu gemeinsamen Orchester- und Choraufführungen in *Mittelrheinischen Musikfesten* zusammengeschlossen. Das erste, das man in Trier in den ersten Maitagen (ein Kammerkonzert des *Amar-Quartetts* mit Mannheimer Sinfonikern und vier Abende) feierte, hatte den Rahmen etwas zu weit gespannt. Immerhin wurde alles glücklich bewältigt, und unter der Leitung des temperamentvollen und suggestiv wirkenden *Heinrich Knapstein* kamen treffliche Aufführungen zustande, u. a. einer Bachschen Kantate, eines Mozartschen Klavierkonzerts *(Lydia Hoffmann-Behrendt)*, der Neunten, des Es-Dur-Klavierkonzertes *(Edwin Fischer)* von Beethoven, der c-moll-Sinfonie und des Violinkonzertes *(Gustav Havemann)* von Brahms, des 100. Psalms von Reger sowie neuerer Werke. Von *Ewald Straeßer* hörte man die liebenswürdige, aber weniger bedeutende Sinfonia Piccola, von dem Düsseldorfer *Wilhelm Richter* eine Sinfonie in einem Satz, die von einem naiven Talent zeugt, das wahllos in Anlehnung an Bruckner musiziert und sich nicht genug in glanzvoller Instrumentation tun kann, von *Hermann Wunsch* endlich, dem ersten Preisträger des Trierer Wettbewerbs, eine dreisätzige Sinfonie, die starkes Können verrät, auf festem musikalischem Boden steht, in den pathetischen Ecksätzen aber auch dissonantem Ausdruck zustrebt. Vortrefflich ist das Scherzo in der Art Bruckners, künstlerisch und musikalisch fällt das Chorfinale (Hölderlins Schicksalslied) ab. Saarbrücken will zum nächsten Fest einladen.

Walter Jacobs

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

BRAUNSCHWEIG: Zur *Uraufführung* wurden erworben: »*Die Stunde*« von *Karl Lafite*, Dichtung von *Leo Feld*, »*Menandra*« von *Hugo Kaun* und »*Admet*« von *Händel* in der Bearbeitung von Dr. *Dütschke*.

DRESDEN: »*Der große Krug*« (»La Giara«), Choreographische Komödie in einem Akt, nach der gleichnamigen Novelle von *Luigi Pirandello*, von *Alfredo Casella* wurde von der Dresdener *Staatsoper* zur *deutschen Uraufführung* erworben. Das Werk ist bisher nur in Paris zur Aufführung gelangt.

KASAN: Die autonome *Tatarische Republik* begeht demnächst den Gedenktag ihres fünfjährigen Bestehens. Aus diesem Anlaß soll Ende Juni im Gebäude der *Kasanschen Oper* zum ersten Male ein tatarisch-baschkirisches Opernwerk, das ganz auf die Musik baschkirischer Volksweisen aufgebaut ist, aufgeführt werden. Die Oper, die den tatarischen Mädchennamen »*Sania*« trägt, verdankt ihre Entstehung der zweijährigen Zusammenarbeit des baschkirischen Volkssängers *Almuchametow*, des Lehrers *Gabjaschi* und des Komponisten *Winogradow*.

STUTTGART: *Strawinskijs* kleine Märchenoper »*Die Nachtigall*« hatte bei ihrer Erstaufführung hier einen starken Erfolg.

OPERNSPIELPLAN

BASEL: Das musikalische Lustspiel: »*Die schelmische Gräfin*« von *C. L. Immermann*, Musik von *Albert Ziegler-Strohecker*, gelangte am hiesigen Stadttheater zur erfolgreichen Erstaufführung.

BERLIN: In der zu Ende gehenden Spielzeit gelangten in den beiden Häusern der *Staatsoper* 59 verschiedene Werke zur Aufführung (gegen 46 im Vorjahre). Mit *Ur- und Erstaufführungen* kamen neben führenden Meistern wie *R. Strauß* (»Intermezzo«), *Pfitzner* (»Rose vom Liebesgarten«), *Schreker* (»Ferner Klang«) auch markante Vertreter der jüngsten Richtung zu Gehör, wie *Křenek* (»Zwingburg«), *Wellesz* (»Die Nächtlichen«), *Strawinskij* (»Soldat«, »Pulcinella«, »Renard«). Diesen acht Novitäten gesellten sich noch sieben *Neueinstudierungen* älterer Werke, wie: Freischütz, Barbier von Bagdad, Zar und Zimmermann, Evangelimann, Arlecchino, Traviata und Aida. Außerdem wurden die länger nicht gespielten Werke: Parsifal, Jenufa, Christelflein, Frau ohne Schatten und Tote Stadt wieder in den Spielplan aufgenommen. Die höchsten Aufführungsziffern erzielten *Puccini* (85), *Wagner* (80), *Verdi* (70), *Strauß* (50) und *Mozart* (40).

Kapellmeister *Kurt Soldan* hat im Auftrage der Edition Peters, Leipzig, die Partitur zu *Lortzings* »*Undine*« nach dem im Besitz des Lortzing-Forschers Georg Richard Kruse befindlichen Manuskript der Wiener Fassung zum erstenmal im Druck herausgegeben.

Hans Pfitzner hat die romantische Oper »*Der Vampir*« von *Heinrich Marschner* für die deutschen Bühnen musikalisch und textlich neu eingerichtet.

KONZERTE

BERLIN: *Rudolf Peterkas* op. 8 »Triumph des Lebens« erfährt im Herbst seine Berliner Erstaufführung durch *Robert Heger*.

Jaap Kool hat ein *Concerto Grosso* für großes Jazzbandorchester (28 Mann) beendet, das im Herbst in der *Philharmonie* zur Aufführung gelangen soll.

DRESDEN: *Zwei Balladen* von *Kurt Striegler*, nach Dichtungen von Franz Langheinrich, für Bariton mit Orchesterbegleitung, wurden zur *Uraufführung* in den nächstjährigen Sinfoniekonzerten der *Dresdener Staatskapelle* unter *Fritz Busch* angenommen.

Siegmund v. Hausegger wurde von der Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater eingeladen, in einem der nächstjährigen Sinfoniekonzerte der Dresdener Staatskapelle seine *Natur-Sinfonie* zu dirigieren. Der Komponist wird dieser Einladung Folge leisten.

FÜRTH: In der Michaeliskirche fand am 1. und 2. Juli ein *Bach-Fest* statt. Es kamen vier Kantaten und die Johannes-Passion unter Leitung von *Anton Hardörfer* zu Gehör.

LEIPZIG: *Hermann Ambrosius*' 4. Sinfonie C-dur op. 42, im Verlag Max Brockhaus erschienen, ist von *Wilhelm Furtwängler* für die *Gewandhauskonzerte* im nächsten Winter angenommen worden.

MILWAUKEE: *Hugo Kauns* Oratorium »*Mutter Erde*«, das anläßlich des Hugo Kaun-Festes erstmalig in Amerika zur Aufführung gelangte, hatte einen großen Erfolg zu verzeichnen. Mehr als 7000 Personen wohnten der Aufführung bei. Der aus 600 Sängern und Sängerinnen bestehende Chor, vereinigt mit dem *Chicago Symphony Orchestra*, vollbrachte unter Leitung *Boepplers* eine Glanzleistung allerersten Ranges.

✻

Die siebenbürgischen Städte *Hermannstadt*, *Kronstadt*, *Schässburg* und *Czernowitz* werden im kommenden Winter unter Zusammenfassung ihrer musikalischen Kräfte ein großes *Musikfest* veranstalten, das den Werken *Baußnerns* (er entstammt einer alten Siebenbürger Familie) gewidmet sein wird. Das Gesamtprogramm der Feier wird Sinfonie-, Chor-, Kirchen- und Kammermusikkonzerte umfassen, in denen u. a. die Sinfonie Nr. 1 »Jugend«, die 2. und 4. Sinfonie, der Streichorchesterzyklus »Hymnische Stunden«, das »Hohe Lied vom Leben und Sterben« und die Kantate »Aus unserer Not« zur Aufführung gelangen werden. Das Musikfest ist gewissermaßen als Auftakt für des Tondichters 60. Geburtstag gedacht, der in das Jahr 1926 fällt.

TAGESCHRONIK

»GEGEN DEN PREUSSISCHEN MINISTERIALERLASS ÜBER DEN PRIVATUNTERRICHT IN DER MUSIK«

Unter diesem Titel veröffentlicht die Arbeitsgemeinschaft der Verbände: *Allgemeiner Deutscher Musikverein*, *Deutscher Konservatorien-Verband*, *Genossenschaft deutscher Tonsetzer*, *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands*, *Verband deutscher Orchester- und Chorleiter* eine kritische Darstellung jenes im Titel genannten Ministerialerlasses, der in den letzten Wochen in den Kreisen deutscher Musiker so viel ärgerliches Aufsehen und Unbehagen erregt hat.*) Beim Kieler Tonkünstlerfest erhielten die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zum ersten Male eingehende Nachricht über die in vieler Hinsicht recht merkwürdige Geschichte des Ministerialerlasses. Gleichzeitig mit dieser scharfen Kritik der Fachverbände erhalte ich auch die von Professor *Leo Kestenberg* zusammengestellten *amtlichen Bestimmungen* über den *Privatunterricht in der Musik* (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1925), die den Wortlaut des recht umfangreichen Erlasses enthalten, samt genauen Ausführungsanweisungen: ein ganzes kleines Gesetzbuch mit einer Unmenge von Paragraphen auf seinen 89 Druckseiten. Nicht weniger als 35 Druckseiten kritischer Betrachtungen hat die Schrift der Fachverbände diesem Erlaß entgegenzustellen. Der nicht auf Paragraphen eingeschworene, in den Amtsstuben der Behörden nicht heimische Künstler oder Kunstfreund faßt sich in der Beschränktheit seines schlichten Untertanenverstandes bei der Lektüre dieser feindlichen Schriften des öfteren verwundert an den Kopf. So also stellt man es an, um eine Frage zu regeln, deren Wichtigkeit und zeitgemäße Bedeutung von allen Seiten anerkannt wird? Die Verbände petitionieren seit Jahr und Tag, um den Wortlaut des vorbereiteten Erlasses kennenzulernen, damit sie aus ihrer praktischen Kenntnis der Fragen, aus ihrer langen Erfahrung heraus über die Zweckmäßigkeit der einzelnen Bestimmungen sich zustimmend oder ablehnend äußern können, bevor es zu spät ist. Aber alle Mühe ist vergebens. Unter den merkwürdigsten Begründungen (auch eine Königliche Kabinettsorder aus dem Jahre 1834! spielt dabei eine Rolle) gelingt es den maßgebenden Vätern des neuen Erlasses, die Verbände von der wirksamen Mitarbeit fernzuhalten und schließlich vor eine vollendete Tatsache zu stellen, ohne daß man ihren Rat und ihre Erfahrung sich zunutze gemacht hätte. Sehr schlecht vertragen sich mit dieser wenig klugen Unduldsamkeit die milden und verständigen Worte des Kultusministers Becker im Vorwort des Erlasses: »daß alle beteiligten Behörden sich die Durchführung der vorliegenden Bestimmungen in *verständnisvollem Zusammenhalt mit den maßgebenden im Musikleben stehenden Persönlichkeiten und mit den sonstigen Fachkreisen nach Kräften angelegen sein lassen*«. Warum hat man diesen »verständnisvollen Zusammenhalt« mit den Fachkreisen nicht schon vor Fertigstellung des Erlasses gesucht? Post festum mutet diese freundliche Einladung etwas sonderbar an. Das Ergebnis der langen Arbeit ist, daß man eine wichtige Frage in durchaus anfechtbarer, unzweckmäßiger Weise zu regeln versucht, viel Mühe und Zeit verschwendet hat und anstatt Zustimmung der Sachverständigen nun Unzufriedenheit und Tadel erntet. Ob bei dieser Lage der Dinge der Sache selbst, der Förderung und Reinigung des Privatunterrichts wesentlich gedient sein wird, darf füglich bezweifelt werden. Hält man die Kampfschrift der Verbände Punkt für Punkt gegen den Wortlaut des Erlasses, dann bemerkt man, wie viele Angriffspunkte der Erlaß bietet, wie vieles darin einer Klärung bedarf. Wieviel ersprießlicher wäre es gewesen, wenn alle diese kritischen Einwendungen der Verbände in vertraulichen Besprechungen, gemeinsamen Sitzungen oder in schriftlicher Fassung er-

*) Vgl. auch hiermit den Artikel »Der private Musikunterricht« von Siegfried Günther auf S. 842 dieses Heftes.

folgt wären, solange die Dinge noch im Flusse waren! Dann hätte man das Für und Wider sachlich abwägen können, und es wäre wohl etwas anderes herausgekommen als die jetzt vorliegende Verfügung. Ich habe nicht die Absicht, hier auf Einzelheiten einzugehen, dies besorgt die Schrift der Verbände schon gründlich. Ich wende mich nur gegen den Geist der Unduldsamkeit, der hier zutage tritt. Ich will selbst den Fall in Rechnung stellen, daß es dem Ministerium gelingen sollte, diesen oder jenen Punkt der Kritik der Verbände zu entkräften. Aber würde ein auf der Basis gründlicher sachlicher Aussprache und schließlicher Einigung entstandener Erlaß nicht ein ganz anderes Gewicht, eine ganz andere praktische Bedeutung haben als das vorliegende Produkt, bei dem man den Verdacht nicht los wird, daß Willkür und Leichtfertigkeit über Sachlichkeit und Gründlichkeit des öfteren gesiegt hätten? Schließlich fragt sich der schlichte Bürger auch: Warum nur hat man solche Angst vor der Mitarbeit und der Mitverantwortlichkeit der Fachverbände gehabt? Auch darüber tut Aufklärung not, damit nicht der Verdacht sich rege, es gäbe hinter den Kulissen ein undurchsichtiges, geheimnisvolles Nebenspiel der Akteure.

Hugo Leichtentritt

* * *

In Leipzig wurde die Gründung einer *Deutschen Händel-Gesellschaft* vollzogen. Den Vorsitz hat *Hermann Abert* übernommen. Der Zweck der Gesellschaft ist die regelmäßige Veranstaltung von Händel-Festen und Revision der Händel-Gesamtausgabe.

Deutsche Musikgesellschaft. Die auf dem Leipziger Kongreß 1925 ins Leben gerufene »*Abteilung zur Herausgabe älterer Musik*«, die als selbständige Gesellschaft mit eigener Leitung und Vermögensverwaltung unter dem Vorsitz des Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, Professor Dr. *Th. Kroyer*, der Deutschen Musikgesellschaft angegliedert ist, ist als eine Fortsetzung der einst von Robert Eitner herausgegebenen Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung gedacht. Ihre Veröffentlichungen, die als Verlagsunternehmen des Hauses *Breitkopf & Härtel* (Geheimrat Dr. Volkmann) erscheinen, tragen den Titel »Publikationen älterer Musikwerke«. Sie haben die Aufgabe, die deutsche Denkmälerarbeit, soweit diese durch ihr nationales Programm begrenzt ist, zu ergänzen und neben der quellenmäßigen Forschung und Geschichtschreibung auch der praktischen Musikpflege zu dienen. Die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse werden in besonderen Abhandlungen herausgegeben. Als eine der ersten Publikationen ist eine Gesamtausgabe der mehrstimmigen Kompositionen von Guillaume de Machauts geplant.

Ein seit langem bestehender Reinhardtscher Plan ist soeben verwirklicht worden. Unter der künstlerischen Oberleitung von Professor *Max Reinhardt* wurde in Berlin die »*Internationale Pantomimengesellschaft*« gegründet, die die Verbreitung größerer Pantomimen- und Ballettwerke im In- und Ausland bezweckt. Direktoren der Gesellschaft sind *Ernst Matrey* und *Heinz Herald*. Der Aufsichtsrat setzt sich zusammen aus *Hugo v. Hofmannsthal*, Prof. *Max Reinhardt*, Dr. *Richard Strauß*, Rechtsanwalt Dr. *Apfel*, der den Vorsitz führt, und Rechtsanwalt *A. Wolff*, Direktor des Deutschen Bühnenvereins.

Aus Anlaß des 55. Deutschen Tonkünstlerfestes hat der *Verband Deutscher Musikkritiker* in *Kiel* seine 10. *Hauptversammlung* abgehalten. Wie der erste Vorsitzende Prof. Dr. *Hermann Springer* in seinem Jahresbericht hervorhob, nimmt der Verband eine fortschreitende günstige Entwicklung. Die Berichterstattung über schwebende Ehrengerichtsfälle lieferte wertvolle Beispiele für die Durchführung einer Ehrengerichtsordnung, die schließlich einhellige Annahme fand. Des weiteren diskutierte die Versammlung die Grundsätze für die Neuaufnahme von Mitgliedern, wobei vorsichtigste Prüfung aller Aufnahmegesuche sowie eine gewisse berufliche Bewährungsfrist beschlossen und gefordert wurde. Die anschließend vorgenommene Neuwahl des Vorstandes ergab folgende Zusammenstellung: 1. Vorsitzender (wie bisher) Springer (Berlin), 2. Vorsitzender Werner Wolffheim, 1. Schriftführer Karl Holl, 2. Schriftführer Arthur Holde und Kassenwart (wie bisher) Eisenmann. Da die Verhandlungen, bei denen u. a. auch noch unerquickliche Verhältnisse zwischen Kritik, Stadt- und Kunstbehörden in Düsseldorf zur Sprache kamen, sich bis zum späten Abend hinzogen, wurde auf die Referate der Herren Prof. Dr. Seidl (Dessau) und Dr. Cahn-Speyer (Berlin) über »Rundfunkkritik« verzichtet. Diese Vorträge werden in den Mitteilungen des Verbandes gedruckt erscheinen.

Das *Striegler-Quartett*, bestehend aus den Herren *Johannes Striegler*, *Erich Düsedau* und den beiden bekannten Mitgliedern des

ehemaligen Schiering-Quartetts, den Herren *Georg Seifert* (Viola) und *Arthur Zenker* (Violoncello), werden im Verein mit Kapellmeister *Kurt Striegler* von der Dresdener Staatsoper in der kommenden Saison unter dem Namen »Striegler-Vereinigung für Kammermusik« eine Reihe von »volkstümlichen Kammermusikabenden« veranstalten.

Vom 7. bis 19. September veranstaltet die *Bernische Musikgesellschaft* einen *Meisterkurs für Gesang*, dessen Leiter der holländische Sänger *Thomas Denijs* ist. Es soll dadurch jungen Künstlern, Lehrern und anderen genügend vorbereiteten Sängern ermöglicht werden, ihr technisches und künstlerisches Können zu vertiefen. Auskunft erteilt das Sekretariat der *Bernischen Musikschule in Bern, Kirchgasse* 24.

Felix Petyrek, der infolge seines Gesundheitszustandes dauernd in *Abbazia* lebt, veranstaltete dort eine vierwöchige »*Freie Klasse*« für Klavier und Komposition. Hierbei versammelte er eine Anzahl seiner Schüler um sich und veranstaltete eine Reihe von Vorträgen und Hauskonzerten, bei denen seine glänzende Auslegung zeitgenössischer Tonkunst im Vordergrund stand, an denen sich aber auch andere anwesende Tonkünstler von Namen beteiligten, so daß ein reger musikalischer Austausch zustande kam. Eine weitere »Freie Klasse« dieser Art soll im August stattfinden, *Anfragen an Felix Petyrek, Abbazia, Villa Heim.*

Hermann Hans Wetzler, der kürzlich in den Vereinigten Staaten von Amerika als Dirigent seiner Orchesterwerke große Erfolge errungen hat, hat für seine neueste Komposition »*Assisi*«, *Legende für Orchester*, bei dem *Preisausschreiben des North Shore Musikfestes in Chicago* unter 84 eingereichten Werken den *ersten* und einzigen *Preis* erhalten.

*

Notruf aus dem Bach-Haus in Eisenach. In der »Eisenacher Zeitung« wendet sich der Kustos des Bach-Museums, Studienrat Freyse, an die Öffentlichkeit, um Mittel *für die Erhaltung des Geburtshauses Johann Sebastian Bachs* und zum Ausbau des in dem Hause eingerichteten *Bach-Museums* zu gewinnen. Vor zwanzig Jahren wurde das Haus von der Neuen Bach-Gesellschaft angekauft, und Dr. Bornemann hat das wertvolle Museum fast aus dem Nichts geschaffen. Heute ist das Museum auf einen schmalen Zuschuß von der Neuen Bach-Gesellschaft angewiesen. Freyse bittet nun die Eisenacher Bürger, die vielen Fremden, die das Haus nur von außen betrachten, zum Besuch zu ermuntern, damit die zu leistenden Eintrittsgelder für die Erhaltung des »wertvollen Besitzes« verwandt werden könnten. Hier muß jedoch das ganze musikliebende, das ganze künstlerisch und ideal eingestellte Deutschland aufgerufen werden. Es ergeht hiermit die Anregung, im Jahre des 175. Todestages Bachs einen Beitrag zu leisten. Der kleinste Baustein betrage 1 Mk. Einsendungen erbeten an *Studienrat Freyse* (Eisenach) oder an den Unterzeichneten. Die Gaben werden öffentlich quittiert.

Friedberg (Hessen).

Musikdirektor H. Müller

*

Schuberts Grab. Der alte, seit Jahrzehnten nicht mehr belegte ehemalige Währinger Friedhof in Wien, der unter anderen historischen Gräbern auch jenes von Franz Schubert birgt, ist von der Wiener Gemeindeverwaltung aufgelassen und zu einer Gartenanlage umgeändert worden. Schuberts Grab wird als Ehrengrab in würdiger Form erhalten bleiben und steht in der Obhut des Wiener Schubert-Bundes, der es künstlerisch ausgeschmückt hat. Die neue Gartenanlage führt den Namen *Schubert-Park.*

Im *Geburtsort Franz Liszts, in Raiding* im Burgenland, fand am 28. Juni eine große *Liszt-Feier* statt, bei der am Geburtshaus des Meisters eine *Reliefgedenktafel* enthüllt wurde. Dann folgte eine Festmesse in der Gedächtniskirche mit einem Orgelvortrag von Professor Franz Schütz auf der neuaufgestellten Liszt-Orgel.

*

Paul Bekker ist vom Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum *Intendanten des Kasseler Staatstheaters* ernannt worden.

Paul Breisach, bisher 1. Kapellmeister am Deutschen Opernhaus in Berlin, wurde als *Generalmusikdirektor* der Stadt *Mainz* zur Leitung der dortigen Oper und der Sinfoniekonzerte berufen.

Der Schweizer Musiker *Henri Gagnebin* wurde zum *Direktor des Konservatoriums* in *Genf* gewählt.

Die Stadtverwaltung *Hannovers* hat den Beschluß gefaßt, die städtischen Bühnen, mindestens probeweise und bis auf weiteres, *ohne Intendanten* zu belassen.

Während des Festaktes der Kieler Universität zur Begrüßung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurde *Siegmund v. Hausegger* zum *Ehrendoktor* der Philosophie promoviert.

Ernst Křenek wurde von *Paul Bekker*, dem neuen Kasseler Intendanten, als *musikalischer Beirat* und Korrepetitor verpflichtet.

Zum Intendanten des *Stadttheaters in Recklinghausen* wurde der Oberregisseur an den vereinigten Stadttheatern Bochum-Duisburg, *Kuchenbuch*, gewählt.

Die städtische Theaterkommission in *München-Gladbach* wählte den langjährigen Leiter des Reußischen Theaters in Gera *Paul Medenwaldt*, der nach dem plötzlichen Rücktritt des Intendanten Braach die M.-Gladbacher Bühne seit Februar interimistisch geleitet hatte, zum *Intendanten* des Stadttheaters.

Der Kapellmeister der Kölner Oper, *Wilhelm Steinberg*, ein Schüler Klemperers, ist als erster Kapellmeister neben Zemlinsky an das *Deutsche Theater* in *Prag* verpflichtet worden.

Intendant *H. K. Strohm*, bisher Leiter der Bayerischen Landesbühne in München, ist als Nachfolger Spannuth-Bodenstedts zum Leiter des Würzburger Stadttheaters gewählt worden.

Karl Thomann, ein in den letzten Jahren in München wirkender Geiger, ist als *erster Konzertmeister* an die *Staatsoper* in *Dresden* verpflichtet worden.

Josef Turnau wurde als Nachfolger Tietjens zum Intendanten der Breslauer städtischen Theater gewählt.

Kapellmeister *Wetzelsberger* aus Düsseldorf wurde als Nachfolger von Ferdinand Wagner an das *Nürnberger Stadttheater* berufen.

TODESNACHRICHTEN

BAYREUTH: Hier verschied am 25. Juni *Vita Witek*, geb. *Gerhardt*, Schülerin von Bülow, Leschetizky und der Carreño. Sie hatte sich auf verschiedentlichen großen europäischen Konzertreisen und durch ihr elfjähriges Wirken in Boston einen hohen Ruf errungen. Seit 1894 war sie die Gattin Witeks, dem sie auf seinen Fahrten als Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, des Frankfurter Sinfonieorchesters u. a. eine treue Begleiterin war.

BERLIN: Hier starb im Alter von 75 Jahren Prof. *Wilhelm Posse*, langjähriger Soloharfenist der Berliner Staatskapelle und Lehrer an der Hochschule für Musik. Durch große Konzertreisen durch die ganze Welt begründete er seinen Ruf als einer der bedeutendsten Harfenspieler. Gleiche Anerkennung erwarb er sich als Pädagoge.

BRESLAU: Unser geschätzter Mitarbeiter, Dr. *Georg Jensch*, der Begründer der Schlesischen Musikwoche, ist beim Baden in der Oder, 34 Jahre alt, ertrunken.

HAMBURG: In trauriger wirtschaftlicher Lage ist jüngst *Charlotte Huhn* gestorben, die in ihrer Glanzzeit zu den Sternen der Dresdener und Münchener Hofoper gehört hatte. Die große Künstlerin hatte am Kölner Konservatorium studiert und an der hiesigen Oper ihre ersten Lorbeeren geerntet.

LONDON: Hier ist der Professor für Gesangskunst an der Royal academy of music *Gustave Garcia* verschieden. Er war der Sohn des berühmten Erfinders des Kehlkopfspiegels und Gesanglehrers Manuel Garcia und entstammte einer Familie, in der die Pflege der Gesangskunst heimisch war. Sein Großvater Manuel Garcia (Manuel del Popolo Vicenta) war der gefeiertste Vertreter der Überlieferungen des italienischen Belcanto, den seine beiden Töchter, die Malibran und die Viardot-Garcia, vertraten. Gustave Garcia sollte zuerst Ingenieur werden, studierte dann aber auch Musik, trat als Sänger auf und folgte später dem Beispiel seines Vaters, indem er von ihm die Geheimnisse der Gesangskunst erlernte und übernahm. Er war der letzte Vertreter der klassischen italienischen Gesangskunst, in der er seine zahlreichen Schüler unterrichtete.

NAUHEIM: Der Leiter des Staatlichen Kurorchesters, Generalmusikdirektor *Hans Winderstein*, ist gestorben. Winderstein hat ein Alter von 69 Jahren erreicht. Er stammte aus Lüneburg, war Schüler des Leipziger Konservatoriums, wirkte zuerst in einem Orchester in Nizza, später als Kapellmeister in Winterthur, Nürnberg und München (Kaim-Orchester) und bis zum Kriege in Leipzig, wo er das nach ihm genannte Orchester gründete und durch die »Philharmonischen Konzerte« zu hohem Ansehen brachte. Eine Zeitlang war Winderstein Dirigent der Leipziger Singakademie; auch als Komponist ist er hervorgetreten.

NEAPEL: Am 1. Juni starb der Komponist *Stefano Donaudy*, geboren 1879 in Palermo. Seine Oper »Theodor Körner« (Libretto seines Bruders Alberto) erlebte 1902 die deutsche Uraufführung in Hamburg, sein letztes Werk »La fiamminga« 1923 am San Carlo-Theater in Neapel.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Lürman, Ludwig: op. 8 Sinfonie. Kistner & Siegel, Leipzig.

Mehler, Friedrich (Visby): 2. Sinfonie (f), noch ungedruckt.

Schönberg, Arnold: op. 16 Fünf Orchesterstücke f. Kammerorch., bearb. von F. Greißle. Peters, Leipzig.

Toch, Ernst: op. 33 Fünf Stücke für Kammerorch. Schott, Mainz.

b) Kammermusik

Breville, Paul de: Sonatine p. Piano et Viol. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

Busch, Adolf: op. 29 Streichquartett. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Cassado, Gaspar: Sonata nello stile antico spagnuolo p. Vcello e Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Cettier, P.: Quatuor Nr. 2. Sénart, Paris.

Domerc, Jules: 8 Sonates p. Viol. principal avec acc. de second Viol. Lemoine, Paris.

Doret, Gustave: Quatuor (D). Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

Dubois, Théodore: Andante appassionato p. Vcelle et Piano. Heugel, Paris.

Erb, M.-J.: Quatuor (F). Sénart, Paris.

Gruenberg, Louis: op. 20 Vier Indiskretionen für Streichquartett. Univers.-Edit., Wien.

Hall, Béatrice Mary: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Hartzer-Stibbe, Marie: op. 30 Trio f. Klav., Viol. u. Vcell. Stahl, Berlin.

Honegger, A.: Sonatine p. Clarinette et Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

Ippisch, Franz: Serenade f. Streichquartett. Doblinger, Wien.

Klingsor, Tristan: Petite Suite p. 2 Viol. Sénart, Paris.

Marcilly, Paul: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Siegl, Otto: op. 19 Gartenmusik. Eine fünfsätzige Suite nach alter Art für Violine und Vcell. Doblinger, Wien.

Sinigaglia, Leone: op. 41 Sonata p. Vcello e Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Tcherepnine, Alex: Allegretto p. Viol. et Piano. Heugel, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Akimenko, Th.: Six pièces ukrainiennes p. Piano à 4ms. Rouart, Lerolle & Cie, Paris.

Albert, Eugen d': op. 20 Konzert f. Vcell. Für Viola bearb. von A. Spitzner. Mit Klav. Rob. Forberg, Leipzig.

Alexandroff, Anatol: op. 22 Fünfte Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Baußnern, Waldemar v.: Drei kleine Sonaten für Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Beer, José: op. 80 Sonata seconda p. Pfte. Kahnt, Leipzig.

Boghen, F.: Toccata p. Piano. Heugel, Paris.

Boulnois, Joseph: Trois pièces p. Vcelle et Piano. Sénart, Paris.

Casella, Alfredo: Der große Krug. Choreograph. Komödie in einem Akt. F. Klavier vom Komp. Univers.-Edit., Wien.

Desportes, Emile: Petit roman musical p. Piano. Deiß & Crépin, Paris.

Elukhen, A.: op. 40 Der Mondscheinkavalier. Ballettpantomime. Klav.-A. Russ. Musikverl., Berlin.

Ferroud, P. O.: Au parc Monceau, 4 croquis — Types p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie, Paris.

Findeisen, Th. Alb.: op. 14 Fünfundzwanzig große technische Studien f. Kontrabaß. C. F. Schmidt, Heilbronn.

Forchert, K.: Musik f. Kammerorgel. Raabe & Plothow, Berlin.

Gruenberg, Louis: op. 19 Poem f. Vcell und Pfte. Univ.-Edit., Wien.

Guilmant, Alex.: Orgelalbum I/III. Schott, Mainz.

Hindemith, Paul: op. 36 Nr. 2 Konzert f. Vcell und Kammerorchester. Schott, Mainz.

Knorp, Gaston: Ex Oriente Lue. Six esquisses orientales p. Piano. Heugel, Paris.

Křenek, Ernst: op. 26 Zwei Suiten f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Libert, Henri: Variations symphoniques p. Orgue. Lemoine, Paris.

Litta, Paolo: Ballata-Ciaconna, p. Viol solo; Sarabande p. Vcell solo; Der Tod als Fiedler, für Viol. u. Pfte. Gutmann, Wien.

Lothar, Mark: op. 8 Märchenstimmungen. Fünf Klavierstücke. Ries & Erler, Berlin.

Madenski, Eduard: Fundamentalstudien f. Kontrabaß. Heft 1. Schlesinger, Berlin.

Malats, Joaquin: Serenata. Impresiones de España. P. Piano. Enoch, Paris.

Malézieux, Odette: Observations techniques à l'usage des Violonistes. Schola Cantorum, Paris.

Malka, Jane: Esquisses sur une famille amie p. Piano. Heugel, Paris.

Moser, R.: Rhapsodie dans le mode dorien p. Grande Orgue. Leduc, Paris.

Mouquet, Jules: Cinq pièces brèves p. Flûte et Piano. Lemoine, Paris.

Nanny, Edouard: 24 Pièces en forme d'études sur les traites de symphonies p. la Contrebasse à 4 ou 5 cordes. Leduc, Paris.

Pachernegg, Alois (Leoben): op. 7 Vier nervöse Klavierstücke; op. 10 Eine Spitzweg-Suite f. Klav., noch ungedruckt.
Pizzetti, Ildebrando: Tre Canti p. Viol. o. Vcello e Pfte. Ricordi, Milano.
Rachmaninoff, Serge: op. 18. II. Concerto p. Piano. Kleine Part. Gutheil, Leipzig.
René, Charles: Solo de concert p. Basson av. accomp. d'orch. ou de Piano. Lemoine, Paris.
Reznicek, E. N. v.: 4 sinfonische Tänze f. Pfte. Birnbach, Berlin.
Ricci-Signorini, A.: Tre expressioni liriche p. Viola e Pfte. Carisch, Milano.
Riede, Erich: op. 4 Eine Hamletsuite f. Pfte. André, Offenbach.
Rinkens, Wilhelm: Deutsche Suite f. Pfte. Simrock, Leipzig.
Rohozinski, L.: Pièces tristes p. Piano; Trois pièces p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.
Schnirlin, Ossip: Klassische Hefte f. Viol. u. Klav. Heft 9 Brahms, Heft 10 Händel. Simrock, Leipzig.
Sibelius, Jean: op. 97 b Suite champêtre p. Piano. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.
Teutscher, Jos.: Neuartige Klaviertechnikstudien. Fingerübungen in Etüdenform. Rörich, Wien.
Trebinsky, Arkady: Douze préludes p. Piano. Sénart, Paris.
Werkmeister, Heinr.: Vier Stücke f. Vcell u. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Zilcher, Hermann: op. 21 Konzertstück in einem Satze f. Vcell u. kl. Orchester. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Busser, Henri: Manon, comédie en 3 actes. Lemoine, Paris.
Christiné, H.: J'adore ça, comédie musicale en 3 actes. Salabert, Paris.
Ettinger, Max: Juana. Oper in einem Akt. Univers.-Edit., Wien.
Fouret, Maurice: L'aventurier. Comédie musicale en un acte. Choudens, Paris.
Gaillard, M. F.: La danse pendant le Festin. Comédie musicale en un acte. Choudens, Paris.
Händel: Tamerlan übers. u. bearb. von Max Roth. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Kaminski, Heinr.: Passion. Marienspiel der Brüder A. und S. Greban. Univers.-Edit., Wien.
Kaun, Hugo: Menandra. Oper in 3 Akten von F. Jansen. André, Offenbach.
Ladmirault, Paul: La prêtesse de Koridwen. Ballet avec chant. Leduc, Paris.
Lortzing, Albert: Der Mazurka-Oberst oder Die galante Festung (Casanova, und eine Arie aus Caramo), bearb. von H. Spangenberg. Neuer Text von W. Jacoby. Schott, Mainz.
Strawinskij, Igor: Die Geschichte vom Soldaten. Kleine Part. Wiener Philharm. Verl.
Szulc, Joseph: Quand on est trois, comédie musicale en 3 actes. Salabert, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Baußnern, Waldemar v.: Hymne an das Leben f. Männerchor. Blatz, Ludwigshafen.
Behm, Eduard: Im Sturm, für fünfstimm. Männerchor. Berliner Sängerverein (Cäcilia Melodia), Berlin.
Brune, Adolf: op. 14 Elegien auf den Tod meines Kindes, von Eichendorff. Zyklus von acht Gesängen mit Pfte. Sulzbach, Berlin.
Delmas, Marc: Messe de requiem p. voix d'hommes et orch. Lemoine, Paris.
Durra, Hermann: Fünf Lieder und Gesänge mit Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Fuchs, Rob.: op. 108 Messe f. 4 St., Streichorch. und Orgel. Robitschek, Wien.
Gneiß, Max: op. 7 Zwei Männerchöre. Ries & Erler, Berlin.
Grünberg, Louis: op. 21 The Daniel Jazz f. 1 Singst. u. 8 Instr. Univers.-Edit., Wien.
Haimerl, Josef: Lieder aus der Heimat. Für Männerch. Österreich. Schulbücher-Verl., Wien.
Heger, Rob.: op. 19 Ein Friedenslied in 5 Gesängen nach Worten der Hl. Schrift f. Solost., Chor u. Orch. Univers.-Edit., Wien.
Hiller, Hans: op. 21 Selige Verheißung; op. 22 O Welt, sieh hier dein Leben. Kantaten. Leuckart, Leipzig.
Hofmann, Emil: Neue Altwienerlieder. Österreich. Schulbücher-Verl., Wien.
Hübner, Otto: Neue Volkslieder nach Ged. aus M. Löns' Rosengarten f. 1 Singst. u. Pfte. Bd. 3, 4. Pabst, Leipzig.
Kilpinen, Yrjö: op. 17/9 Phantasie und Wirklichkeit. 15 Lieder nach Gedichten von E. Josephson f. Singst. u. Pfte. Hansen, Leipzig u. Kopenhagen.
Korngold, Erich Wolfgang: op. 14 Lieder des Abschieds f. mittl. Singst. u. Orch. Schott, Mainz.
Leip, Hans: Malvenlieder f. Singst. und Klavier. Leichssenring, Hamburg.
Lothar, Mark: op. 6 Vier kleine Lieder nach Texten von R. Schaukal. Ries & Erler, Berlin.
Lustgarten, Egon: op. 13 Nachtgesichte. Ein Zyklus von fünf Gesängen nach Gedichten von Chr. Morgenstern f. 1 St. mit Klavier. Univers.-Edit., Wien.

III. BÜCHER

Flesch, Julius: Berufskrankheiten des Musikers. Ein Leitfaden. Kampmann, Celle.
Raff, Joachim: Ein Lebensbild von Helene Raff. G. Bosse, Regensburg.
Wolzogen, Hans v.: Großmeister deutscher Musik. G. Bosse, Regensburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

STREIFLICHTER AUF DIE GESCHICHTE DER TONALITÄT

ZUGLEICH EIN BEITRAG ZUR BACH-KUNDE

VON

WALTHER VETTER-DANZIG

Atonalität ist in unseren Tagen zu einem Schlagwort geworden, das auch derjenige kennt, der wenig oder nichts von dem dahinter sich bergenden Begriff weiß. »Atonalität« ist Kampfruf und Feldgeschrei der Jüngsten und Radikalsten; daß Wort und Begriff ein Negativum, eine Verneinung sind, ist vielleicht für unsere Zeit und ihren umstürzlerischen, d. h. verneinenden Charakter bezeichnend. Aller Umsturz aber, dem nicht zugleich eine aufbauende Absicht zugrunde liegt, ja, der nicht letzten Endes selber aufbauen will, ist, zumal in der Kunst, d. h. in der Ausdrucksäußerung des *schöpferischen* Menschen, durchaus vom Übel. Unter diesem Gesichtspunkt darf man unumwunden erklären, was den zeitgenössischen Neutönern, je nach ihrer Einstellung, Ermutigung oder Warnung, Hemmung oder Ansporn sein kann, nämlich: daß die Geschichte (deren Lehren zu beherzigen auch dem verwegensten Stürmer und Dränger nur frommen kann!) aufs deutlichste zeigt, wie man polytonal und gleichwohl nicht anarchisch, wie man atonal und trotzdem nicht nihilistisch komponieren kann. Freilich hat es wenig Sinn und Verstand, willkürlich irgendein Beispiel der Erweiterung oder gar Sprengung der Tonalität herauszugreifen, wie es sich in den Werken des einen oder anderen Komponisten der Vergangenheit mehr oder weniger zufällig ergibt. Nur wer sich über die geschichtliche Entwicklung des Tonalitätsbegriffes im klaren ist, wird jene Weitung oder Sprengung gerecht zu werten verstehen; nur er wird freilich auch den »atonalen Komponisten« Gerechtigkeit in der Beurteilung widerfahren lassen, eine Gerechtigkeit, die, je nach Lage des Falles und unter Ausschluß jeglicher Voreingenommenheit, sowohl ein ermutigendes Ja wie ein dem Geiste des Aufbaus entstammendes Nein im Köcher bergen wird.

I.

Moderne Empfindungen und Begriffe in die mittelalterliche Tonwelt hineinzugeheimnissen, wäre verkehrt und unwissenschaftlich. Erscheinungen, die unserem heutigen Dur- und Moll-Prinzip zum Verwechseln ähnlich sind, ergeben sich in jenen Zeiten aus einer von ganz anderen als tonalitätsbestimmten Voraussetzungen ausgehenden Musikanschauung: rein als akustisch-ästhetischer Eindruck *für unser modernes Ohr* kann jedoch die Existenz eines »Dur« und »Moll«, wie ich noch dartun werde, unmöglich bestritten werden. Daß das Tonalitätsgefühl oder gar -bewußtsein bereits im Mittelalter gleichsam

unterhalb der Oberfläche der musikalischen Kunstwerke, im Unterbewußtsein der Komponisten flackerte, kann man vermuten; beweisen läßt es sich schwerlich. Jedenfalls hatte es seine guten Gründe, daß es trotz einigen dahin zielenden unwillkürlichen Versuchen und Ansätzen jahrhundertelang nicht durchdrang. Diese Gründe sind in gewissen Prinzipien der damaligen Musikanschauung verankert, über die sich Arnold Schering vor einigen Jahren ausführlich geäußert hat.*)

Wenn Heinrich Wölfflin sagt, nichts bezeichne eindrücklicher den Gegensatz zwischen alter Kunst und der Kunst von heute als die Einheitlichkeit der Sehform dort und die Vielfältigkeit der Sehformen hier, so gilt dieser Ausspruch mutatis mutandis auch für die musikalische Kunst beider grundverschiedener Zeitalter: eine einheitliche, vernunftmäßig erdachte »Tabulatur« war maßgebend. Hiermit hängt zusammen, daß man den Begriff des musikalischen Schaffens im heutigen Sinne nicht kannte. Die ausgeführte Komposition hatte, worauf Schering des näheren eingeht, keinerlei Geltung als persönliche Äußerung des Gefühls oder gar der Lebensauffassung; sie wurde nach allen Regeln der Kunst bzw. des Handwerks hergestellt, und ein Schuster, der gutes Schuhwerk machte, unterschied sich nicht grundsätzlich von dem Manne, der eine Motette nach den Vorschriften des Kontrapunktes verfertigte. Es lag dem »Komponisten« fern, persönlich und unter Namensnennung hervorzutreten. Entsprechend sind die Verhältnisse in der bildenden Kunst. Die Geburtsstätte der Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts ist nicht das Atelier eines Einzelnen, sondern die Werkstatt einer zunftmäßig organisierten Mehrheit. Ganz naturgemäß tritt auch hier die individuelle Persönlichkeit des einzelnen Künstlers gegenüber dem allgemeinen Charakter einer Werkstatt oder einer Landschaft zurück, zumal in der Regel an einem Bilde mehrere Personen, nämlich der Meister, Gehilfen und Lehrjungen, arbeiten. Was nun die musikalische Kunst und Theorie jener Zeit angeht, so fungieren die Kirchentöne, die man vielfach irreführend als Kirchen-»Tonarten« zu bezeichnen pflegt, gewissermaßen als Damm gegenüber einem etwa Boden gewinnenden Tonalitätsprinzip, womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, daß die Aufrichtung dieses »Dammes« mit völlig klarer Bewußtheit geschah, wennschon Arnold Scherings Bemerkung zu denken gibt, daß der großartigen Ausbildung des Kirchentonsystems letzten Endes die Absicht zugrunde liege, »einer unheiligen, naturalistischen Affektäußerung im Vortrag der Kirchengesänge vorzubeugen«. Wenn trotz all diesen Hemmnissen die Tonalität sich bereits im Mittelalter Raum zu schaffen begann, werden wir hierin einen um so zwingenderen Beweis sehen für die Tatsache, daß die tonale Orientierung dem abendländischen Musikempfinden — denn ausschließlich um dieses handelt es sich — in hohem Grade gleichsam von Natur gemäß ist.

*) Im Jahrbuch Peters 1921.

Die früheste Erwähnung der ältesten Art der Mehrstimmigkeit (wie sie für die allmähliche Herausschälung des Tonalitätsbegriffes Grundbedingung ist), nämlich des »Organums«, ist diejenige des Mönchs von Angoulême, der nach 800 lebte.*) Riemann selbst weist darauf hin, daß das Organum von allem Anfang an »die Keime des gesamten harmonischen Wesens« enthalte. Mit dem Organum beginnt demnach letzten Endes die Geschichte der Harmonie. Die Forderung der primitivsten Art des Organums, daß nämlich die beiden Stimmen an allen Teil- und Ganzschlüssen in den Einklang zusammenzulaufen haben, entspringt sicherlich bereits einer Art harmonischen Gefühls. Guido von Arezzo ist es alsdann (um 1000) gewesen, der die harmonische Auffassung speziell im Dur-Sinne festlegte und, mehr oder weniger unbewußt, eine dem Tonalitätsprinzip nahestehende Theorie aufstellte. Im 18. Kapitel des Guidonischen »Micrologus de disciplina artis musicae« findet sich der fundamentale Satz: »Von den Kirchentönen sind einige für das Organum nur eben brauchbar, andere besser geeignet und wieder andere ganz besonders geeignet. Gerade noch brauchbar sind diejenigen, welche das Organum ausschließlich im Quartenabstand zulassen, wie der Deuterus in H und E; geeigneter schon sind diejenigen, welche nicht nur Quarten, sondern auch Terzen und Sekunden, nämlich Ganztöne, und manchmal kleine Terzen in der Organalstimme bringen, wie der Protus in A und D. Ganz besonders geeignet jedoch sind diejenigen, in welchen das im ausgiebigsten Maße und mit schönster Wirkung geschieht, wie der Tritus und Tetrardus in C, F und G.« Die ungeheure Bedeutung dieses Satzes für die nächsten Jahrhunderte, ja für das ganze kommende Jahrtausend besteht in der deutlichen Bevorzugung der auf C, G und F sich aufbauenden Kirchentöne vor allen anderen. Um das C herum gruppiert Guido diejenigen Töne, die ihm — nach moderner Anschauung — am nächsten liegen, und diese drei Töne sind natürlich nichts anderes als die Grundtöne der Funktionsakkorde Tonika, Dominante und Subdominante, die ihrerseits wieder Grundpfeiler der Tonalität sind.

Eine genaue und scharfe Beleuchtung des Ethos der Kirchentöne, wie die mittelalterlichen Theoretiker es auffaßten, haben wir von Hermann Abert.**) Er kommt zu dem Schluß, daß ein »grundsätzlicher Unterschied zwischen Dur- und Moll-Skalen« gemacht werde: »Die Durskalen weisen den Charakter der Anmut auf; sie sind die Vertreter der Lebensfreude in den verschiedensten Schattierungen.« Sie sind mithin, und das entspricht vollständig der modernen Auffassung, positiv betont. Im Lydischen, dem auf F beginnenden Tritus, erblickte die mittelalterliche Musikanschauung »das musikalische Symbol von Heiterkeit und Anmut . . . Hermannus Contractus bezeichnet . . . die Tonart geradezu als die Erzeugerin der Lust.« Das Hypolydische, der Plagis triti, der auf C sich gründende Kirchenton, wird von Guido von Arezzo als Erreger des

*) Hugo Riemann, »Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert«, S. 17.
**) »Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen«, S. 228ff.

»Vergnügens« gekennzeichnet. Engelbert von Admont spricht (um 1300) von der »Geschwätzigkeit« des Mixolydischen, des mit G beginnenden Tetrardus, und Cottonius charakterisiert die »Sprünge«, die für diesen Ton bezeichnend seien, sogar als »theatralisch«. Aus all dem aber ergibt sich eine Bestätigung der durch den Guidonischen »Micrologus« inaugurierten harmonischen Auffassung im Dur-Sinne und der Folgerungen, die man daraus auf das Auftauchen des Tonalitätsprinzipes zu ziehen berechtigt ist. Dabei ist zu beachten, daß diese Folgerungen sich auf Grund der *für die offizielle kirchliche Musik* maßgebenden Theorien damaliger Gelehrter ergeben. In der weltlichen Musik bricht der entscheidende Dur-Gedanke, wie wir bestimmt annehmen dürfen, wesentlich eher durch.*)

Den um 1400 herum zum erstenmal genannten »Fauxbourdon« charakterisiert Hugo Riemann als »instinktive Handhabung einer dreistimmigen, auf Ahnung des Wesens der Dreiklangsharmonie beruhenden Setzweise«. Hans Joachim Moser geht sogar noch weiter, er bezeichnet**) die Folgen vertikaler Tonverbindungen des Fauxbourdon als »Sextakkordketten« und versieht sie mit modernen, die Tonalitätsbeziehung erschließenden Funktionszeichen: in offenkundig absichtlicher Übertreibung modernisiert er hier der Prägnanz des Bildes zuliebe den Sachverhalt und unterstreicht auch sonst die Tatsache des Durchbruchs des Dur-Moll-Harmoniegefühls, das mit dem Kirchentonsystem ursprünglich nichts gemein hat, speziell in der weltlichen Musik.

Der 1412 geschriebene »Tractatus de contrapunctu« des Prosdocimus de Beldemandis bringt zur Demonstrierung der durch Versetzungszeichen bewirkten Transposition der Kirchentöne, der sogenannten »Musica ficta«, ein Beispiel, das sich ohne weiteres im Sinne der g-moll-Tonart verstehen läßt;***) noch wichtiger ist ein dreistimmiger Satz, den Johannes Tinctoris in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im dritten Buche seines »Liber de arte contrapuncti« als Beispiel dafür bringt, daß der Kontrapunkt, der im allgemeinen Wiederholungen zu vermeiden habe, diese charakteristisch verwenden dürfe, wenn er malerische Zwecke verfolge, z. B. den Klang der Glocken oder Hörner nachahme: dieser Satz ergibt ganz ungezwungen ein regelrechtes C-dur-Stück.†) Diese Beispiele sind deshalb wichtig, weil sie aus der Feder

---

*) Eigentümlichkeiten der frühen Musikinstrumente und einzelne erhaltene Denkmäler weltlicher Musik, z. B. die Nithartschen Tanzlieder und andere Minnesänger- und Troubadourmelodien, auch der berühmte »Sommerkanon« (um 1240), erlauben, wie Riemann a. a. O. betont, derartige Rückschlüsse.

**) In seiner »Geschichte der deutschen Musik«, I, 26. Moser geht hier überhaupt näher auf die uns hier beschäftigenden Fragen ein, denen er in den Sammelbänden der IMG., XV, unter dem Titel »Die Entstehung des Dur-Gedankens« eine längere Untersuchung angedeihen läßt. Die mehrfachen geschichtlichen Versuche der Einführung von Vierteltönen nennt er ein »Verleugnen oder Verkennen unserer indogermanischen Natur«. Er bezeichnet ferner das Ausgehen vom »harmonischen Bewußtsein« als speziell germanische Eigenart und erklärt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit: »Konsonanz-, Funktions-, Tonalitätsbegriff konnten uns nicht erst in geschichtlicher Zeit zuwachsen, sondern wurzeln von vornherein in besonderen musikalischen Denkkategorien, die dem seelisch anders Gearteten immer bis zu einem gewissen Grade unfaßlich bleiben müssen.«

***) Abgedruckt bei Riemann, »Gesch. d. Musiktheorie«, S. 269.

†) Abgedruckt a. a. O., S. 310.

eines *Theoretikers* stammen, der mit seinen Aufstellungen naturgemäß hinter der goldenen Praxis beträchtlich hinterdreinhinkt. Daß die praktische Musik schon viel früher in tonales Fahrwasser einlenkte, zeigt uns u. a. schon jene Cornwall-Handschrift, die Oskar Fleischer 1890 eingehend besprochen hat.*) Die eine Melodie des zweistimmigen Stückes hat nämlich den Umfang c—c^{1}, die andere c—f^{1}, und der finale bzw. zentrale Ton ist in diesem Falle a, so daß man mit modernem Ohr unwillkürlich F-dur hört.
Seitdem Marchettus von Padua um 1300 die Einführung chromatischer Töne gelehrt und durchgeführt hatte und die Chromatik von Komponisten des 16. Jahrhunderts, wie beispielsweise Cipriano de Rore, künstlerisch vertieft und ausgebaut war, gerieten die Kirchentöne, die bekanntlich nur künstlich konstruierte Absenker der antiken griechischen Skalen waren, stark ins Hintertreffen, weil sie nicht mehr das geeignete Gefäß für neu sich formende musikalische Inhalte bildeten. Die Morgendämmerung eines neuen Zeitalters, wie sie sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in den Bestrebungen der Florentiner Hellenisten ankündigt, wirft ihren Schimmer eben auch auf das musiktheoretische Gebiet. War doch um diese Zeit das Gesetz der tonalen Themenbeantwortung wenigstens im Prinzip bereits formuliert, und zwar durch Don Nicola Vicentino (1555)**). Die »Istitutioni harmoniche« Gioseffo Zarlinos sprechen alsdann (1558) die Erkenntnis von der Bedeutung des harmonischen Dreiklanges und die Tatsache, daß der Dur- und der Moll-Akkord die einzigen Grundharmonien sind, klipp und klar aus. Seit Zarlino wetterleuchtet es. Die Bezeichnung »Dominante« taucht als Terminus technicus, wenn auch in einem von ihrer heutigen Bedeutung verschiedenen Sinne, zum erstenmal auf im Jahre 1615 in der »Institution harmonique« des Niederländers Salomon de Caus. Die Bedeutung der Tonika mit vollem Bewußtsein erkannt zu haben, ist schließlich Rameaus Verdienst, und damit ist der Grundstein zum Gebäude des modernen Tonalitätsbegriffes endgültig gelegt. Rameaus »Centre harmonique« ist im umfassendsten Sinne des Wortes der Mittelpunkt und eigentliche Regulator auch der verwegensten neuzeitlichen Weitungen der Harmonie geworden. Gegen dieses »harmonische Zentrum« richten sich die unternehmungslustigen Attacken der zeitgenössischen radikalen Komponistengeneration. Kein Geringerer als Johann Sebastian Bach aber liefert uns durch die künstlerische Tat den bündigen Beweis, daß solcherlei Angriffe, insofern sie im rechten Geist unternommen werden, durchaus nicht die Grundfesten des jahrtausendalten Harmoniebegriffes zu untergraben brauchen.

II.

Wir dürfen zweierlei nicht außer acht lassen. Erstens ist die musikalische Vergangenheit in ihren künstlerischen Schöpfungen von der gegenwärtigen

*) In der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« VI.
**) In seiner »L'antica musica ridotta alla moderna«; vgl. darüber H. Riemann, a. a. O., S. 359 ff.

Theorie auch noch nicht annähernd unter Dach und Fach gebracht, so daß uns noch manche Überraschungen blühen können, die auf gewisse jüngste musikalische Bestrebungen ein helles Licht werfen dürften. Zweitens aber ist die von der Theorie glücklich entdeckte und formulierte Tonalität kein Prokrustesbett, in das die freie künstlerische Produktion irgendeiner Zeit eingezwängt werden müsse. »Gelingt es der Theorie, Bachs Faktur völlig zu enträtseln, Formeln für die Gesetze zu finden, welche dieser Riesengeist in seinem Schaffen unbewußt — oder gar bewußt? — befolgte, so hat sie für unsere Zeit ihre Schuldigkeit getan. Daß diese Aufgabe heute noch nicht gelöst ist, steht für mich fest.« Diese von Riemann im Jahre 1898 ausgesprochenen Worte gelten auch heute noch. Derselbe Riemann kommt in seiner »Geschichte der Musiktheorie« darauf zu sprechen, daß der geniale belgische Musikgelehrte Fétis in seinem »Traité de l'harmonie« bereits die Möglichkeit eines kommenden atonalen Prinzipes unterstellt, die »Lossagung von der tonalen Einheit« sogar schon formuliert, indem er in kontinuierlicher Steigerung der betreffenden Kategorien von einem »Ordre unitonique, Ordre transitoire, Ordre pluritonique und Ordre omnitonique« spricht. Das »harmonische Chaos der fortgesetzten enharmonisch-chromatischen Modulation«, in das diese Aufstellung einen »schwindelnden Ausblick« gewährt, scheint heute hereingebrochen zu sein. Bei Lichte betrachtet, ist dieses moderne Experiment aber gar nicht so sensationell. Zumindest ist der »Ordre pluritonique«, der wiederum nur den Übergang zum »Ordre omnitonique« bildet (und die Grenzen fließen!), schon in alten Zeiten vorgebildet. Im Jahre 1547, also im Zeitalter Palestrinas, verficht Glareanus die Ansicht, »die Stimmen einer polyphonen Komposition müßten, jede für sich, als *verschiedenen Tonarten angehörig* verstanden werden; es konnte also unter Umständen der Tenor dem Hypodorischen, der Baß dem Dorischen oder Phrygischen zufallen«.*) Schering wie Riemann sehen hierin etwas Außerordentliches. Es wirft jedoch ein ganz neues Licht auf diesen Fall, daß ein J. S. Bach mehr als einmal dem »Ordre pluritonique« huldigt, d. h. polytonal schreibt. Proben polytonaler Denkweise könnten uns sicherlich auch zahlreiche Werke anderer Komponisten, z. B. Beethovens, liefern,**) aber Bach, der »den zunächst reichlich vernachlässigten Kontrapunkt auf seine höchste Stufe *innerhalb des Harmoniedenkens* emporführt«,***) dürfte gerade für den uns hier beschäftigenden Gedankengang ein besonders zuverlässiger und von allen Parteien gleichmäßig anerkannter Kronzeuge sein. Ich gedenke vermittels Aufzeigung eines polytonalen Sachverhaltes innerhalb einer der bekanntesten und groß-

*) A. Schering im Jahrbuch Peters 1921, S. 53; vgl. auch Riemann, a. a. O., S. 356 f.

**) Es sei nur kurz erinnert an den Beginn des Finale der Neunten, bzw. die spätere korrespondierende Stelle, wo die Tonika zugleich mit ihrem Leittonwechselklang bzw. Tonika gemeinsam mit Dominante erklingt; ähnlich der berühmte »falsche« Horneinsatz der Eroika und die Schlußpartie des ersten Satzes der Klaviersonate op. 81 a; vgl. auch meine Bemerkung über die Vierteltonwirkung im Schlußrondo der Geigensonate op. 12, 1 in der »Neuen Zeitschr. f. Musik«, XIX (1912).

***) H. J. Moser, »Gesch. d. deutschen Musik«, II, 1, S. 197.

artigsten Kompositionen Bachs den strikten Nachweis zu führen, daß man den Damm der Tonalität durchbrechen und gleichzeitig harmonisch verständlich bleiben kann; daß man Regeln und Theorien über den Haufen werfen und dennoch Disziplinlosigkeit und Anarchie vermeiden kann;*) daß mithin der Schritt ins Reich der Atonalität, wie er sich vor unseren Ohren in der Gegenwart zu vollziehen scheint, noch nicht notwendigerweise die absolute Anarchie, das Chaos, den musikalischen Bolschewismus zu bedeuten braucht: derart innerlich gefestigt wurde das Tonalitätsprinzip in der geschichtlichen Entwicklung eines Jahrtausends.

Dasjenige Bachsche Werk, das durch seine kühne Weitung der Tonalität einerseits in die Zeit eines Glareanus und in noch weiter zurückliegende Epochen, andererseits aber vorwärts weist in unsere heutigen Tage mit ihrem Unterfangen, eine Bresche in die feste Wehr der Tonalität zu schlagen, ist die aus der großen Zahl ihrer Schwestern machtvoll hervorragende Osterkantate »Christ lag in Todesbanden«. Man scheint von jeher an diesem merkwürdigen Werk etwas Besonderes gespürt zu haben, aber selbst Spitta äußert sich im zweiten Bande seiner Bach-Biographie nicht näher über das Wesen dieser Besonderheit, wenn er sagt: »Läßt man die Kantate als Ganzes an sich vorüberziehen, so ist infolge der stetig festgehaltenen Choralmelodie, *der stetig festgehaltenen e-moll-Tonart*, der durchweg tiefen und dunkeln Lage der Eindruck zunächst ein etwas einförmiger. *Er belebt sich erst bei tieferem Eindringen*, bewährt sich dann aber als ein unerschöpflich mannigfaltiger.« André Pirro hält dafür:**) »Man sieht, wie weise die Disposition getroffen ist, um bei dem gleichbleibenden thematischen Material *in ein und derselben Tonart* nicht das Gefühl der Monotonie aufkommen zu lassen.« Brahms' Freund Theodor Billroth endlich äußerte sich über die Kantate, die er 1872 unter Brahms' Leitung gehört hatte: »Es war verdammt herbe Musik, doch stellenweise von erhabener Wirkung.«***) In allen drei Urteilen finden sich jedesmal zwei Momente: erstens das negative — man empfindet eine gewisse Einförmigkeit, Monotonie, Herbigkeit; zweitens aber verspürt man trotzdem die Größe und Besonderheit des Kunstwerks. Der musikalische Sachverhalt bestätigt nun in der Tat die Richtigkeit aller drei Meinungsäußerungen, die ihrerseits uns nur die letzte und eigentliche *Begründung* schuldig bleiben. Diese Begründung aber liegt beschlossen in der vom Komponisten unternommenen ungeheuer kühnen Weitung der Tonalität, die einer Sprengung nahe kommt.

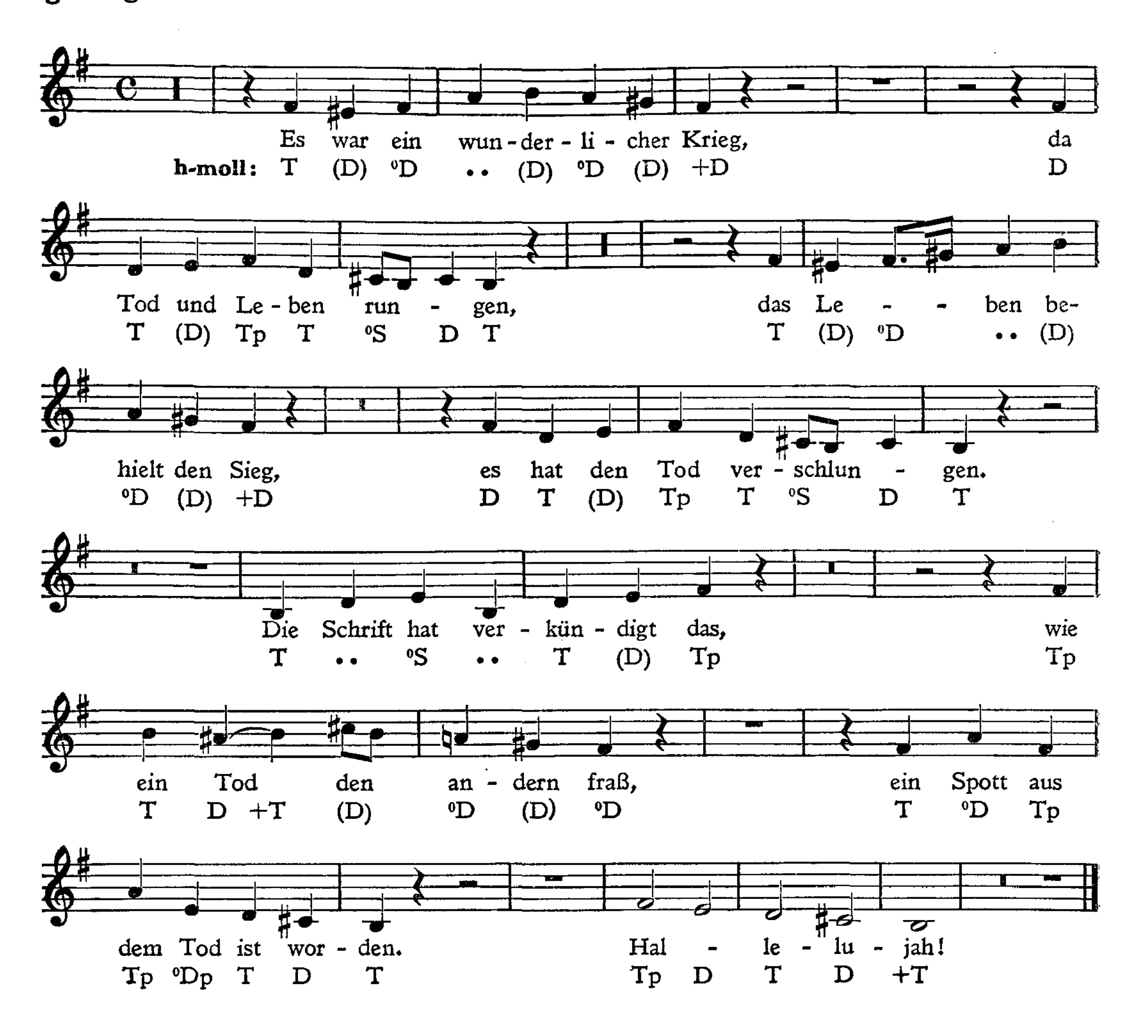
Wenn Glareanus 1547 fordert, daß die Stimmen einer polyphonen Komposition verschiedenen Kirchentönen anzugehören hätten, so ist diese For-

*) Dieser Meinung war auch Beethoven, an dessen Gespräch mit F. Ries man sich erinnern möge, in dem er die noch von Marpurg, Kirnberger und Fux verbotenen Quintenparallelen ausdrücklich gutheißt, *wenn sie gut klingen.*

**) »Bach, sein Leben und seine Werke«, autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke, Berlin 1921, S. 94.

***) Billroth in einem Brief an Wilhelm Lübke; vgl. auch Max Kalbeck, »Johannes Brahms«, II, 2, S. 418 f.

derung von Bach im vierten Verse dieser Kantate mit Bezug auf die modernen Tonarten durchgeführt. Der dem Alt anvertraute Choral (Cantus firmus) ist eine tongetreue Transposition des als siebenter Vers am Schluß des Werkes gesungenen e-moll-Chorals nach h-moll:



Der Satz als solcher aber steht ebenso wie alle anderen Verse einschließlich der instrumentalen »Sinfonia« in zweifelsfreiem e-moll, dessen stetiges Festhalten durch Bach sowohl von Spitta wie von Pirro ausdrücklich behauptet wird. Gewiß ist auch im vierten Vers die Tonart e-moll »festgehalten«, aber doch in einem sehr ungewöhnlichen Sinne und jedenfalls im ständigen Kampf mit dem unentwegt sein h-moll behauptenden cantus firmus. Billroths »verdammte Herbigkeit« hat ihre Ursache in diesem unruhigen Hin und Her zwischen e- und h-moll, in dem die Entscheidung zugunsten der übrigen

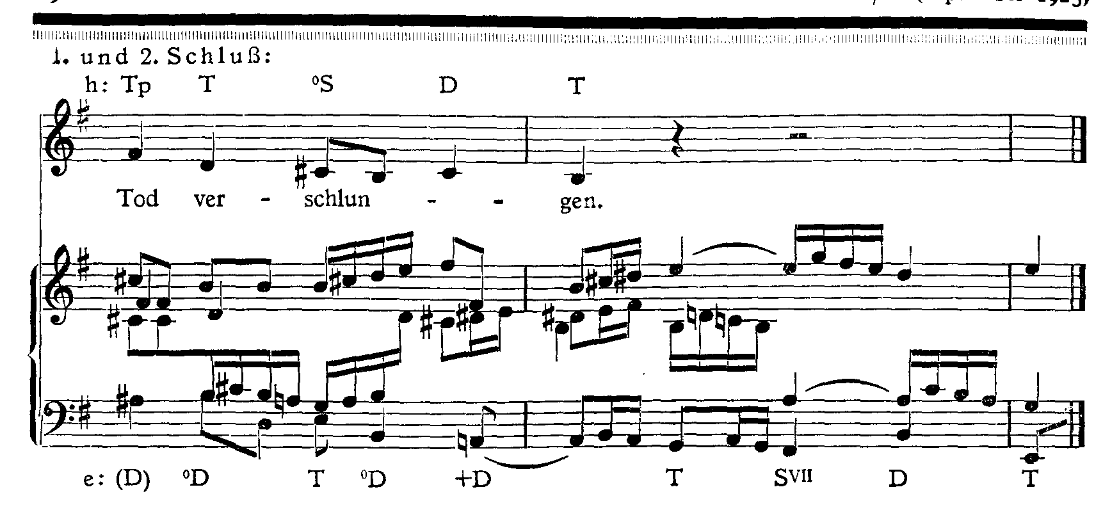
Stimmen gleichsam nur durch ihr quantitatives Übergewicht herbeigeführt wird, denn es handelt sich um einen Kampf von einem gegen vier! Wie Bach auf den genialen Einfall dieser Tonalitätsweitung gekommen ist, scheint mir nicht rätselhaft zu sein. Man vergegenwärtige sich den Sinn des Textes: »Es war ein wunderlicher Krieg, da Tod und Leben rungen; es hat den Tod verschlungen, das Leben behielt den Sieg. Die Schrift hat verkündiget, daß, wie ein Tod den andern fraß, ein Spott aus dem Tod ist worden.« Wer Bach auch nur von fern in seiner künstlerischen Mentalität kennt, kann keinen Augenblick im Zweifel sein, daß er mittels des »wunderlichen« Einfalls der gleichzeitigen Verwendung zweier Tonarten (die übrigens, ähnlich wie die meisten der oben angeführten polytonalen Stellen aus Beethovenschen Werken, zueinander im Dominantverhältnis stehen) die Wunderlichkeit jenes Krieges und daß er durch das »Ringen« der beiden Tonarten das Ringen von Tod und Leben illustrieren, malen, darstellen wollte.

Es handelt sich nun nicht etwa um eine nur scheinbar vorhandene Polytonalität. Wir brauchen zur Bekräftigung der These von dem unweigerlich eindeutigen h-moll-Charakter der oben zitierten Melodie nur Riemanns bekannte, unumstrittene Theorie heranzuziehen, daß man Töne stets als Vertreter konsonanter Akkorde, einstimmige Melodien also stets als Repräsentanten von Akkordfolgen hört:*) jener h-moll-Cantus-firmus ist lediglich eine einstimmige Melodie, aber keine Macht der Welt wird die von ihr vertretene, bzw. die in ihr latente Akkordfolge einer anderen Tonart als eben einem einwandfreien h-moll einordnen können. Ebenso gewiß aber gehört der übrige polyphone Satz mit Sopran, Tenor und Baß samt Continuo, so wie Bach ihn komponiert hat, der Tonart e-moll an. *Selbstverständlich wendet er sich verschiedentlich zur Dominante*, also nach h-moll, ja sogar zum *fis-moll* der doppelten Dominante, niemals aber im Sinne einer *endgültigen* Modulation, d. h. niemals im Sinne einer *endgültigen* Aufgabe der e-moll-Tonalität. Der ganze Satz besteht aus drei Hauptteilen, die man formelhaft als A' + A'' + B (a + b) bezeichnen kann, und jeder dieser Teile schließt, normal kadenzierend, in e-moll (siehe nächste Seite).

In den beiden ersten Teilen schließt der Cantus firmus, wie das Beispiel deutlich macht, um einen Takt, im Schlußteil um drei Takte früher in regelrechtem h-moll, und die übrigen Stimmen kehren sich, das ist das Ingeniöse dieses kompositionellen Gedankens, nicht im geringsten daran.

Heilsam aber dürfte für uns Heutige besonders die klare Einsicht sein, daß, aller kühnen Tonalitätsweitung ungeachtet, Ordnung und Disziplin, Formschönheit und sinnvollste Architektonik in dieser Kantate am Werke sind. Und so lange die schöpferische Gegenwart die innere Fühlung mit solcher Vergangenheit bewahrt, indem sie in dieser Bewahrung zwar eine freiwillige Bindung, aber keine zwangvolle Fessel sieht, wird sie *in organischer Weiter-*

*) Riemann a. a. O., S. 503.



Schluß der Kantate:

h: Tp D T D T

Hal - - - - le - lu - - jah!

e: DD (D) [S] DD Tp DD Tp (D) D+

T D °Sp D T

entwicklung getrost auch der Tonalität zu Leibe rücken dürfen, und sie kann sich dabei auf keinen geringeren Schutzpatron berufen denn auf Johann Sebastian Bach.

EDUARD HANSLICK

VON

RICHARD HOHENEMSER-FRANKFURT a. M.

Zum 100. Geburtstag am 11. September.

Niemals dürfte ein Musikschriftsteller so viel gelesen worden sein wie Eduard Hanslick. Nachdem er sich seit 1846 durch Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften, die teils in Prag, seiner Geburtsstadt, teils in Wien, seiner zweiten Heimat, erschienen, eingeführt hatte, war er von 1848 bis rund 1900 als Musikreferent an Wiener Tageszeitungen tätig, und zwar seit 1864 an der soeben entstandenen »Neuen Freien Presse«, die sich rasch zu einem der angesehensten Blätter des deutschen Sprachgebietes emporschwang. Den größten Teil seiner kritischen Feuilletons gab er seit 1870 gesammelt heraus, und sie füllen nicht weniger als elf Bände, von denen keiner bei der ersten Auflage stehenblieb. Seine Schrift »Vom musikalisch Schönen«, die 1853 erschien, zu einer Zeit, da er noch nicht in weiten Kreisen bekannt war, erlebte 1902 ihre zehnte Auflage. Angesichts dieser einzigartigen Erfolge erscheint es heute, wo sich Hanslicks Geburtstag (11. September 1825) zum hundertsten Male jährt, und wo seit seinem Tode bereits mehr als zwanzig Jahre verflossen sind (er starb 1904), angebracht, einmal möglichst objektiv zu prüfen, ob er nur eine Modeberühmtheit war, die ihren Glanz dem Streit der Parteien verdankte, oder ob er sich wirkliche Verdienste erworben hat und vielleicht gar noch für die Gegenwart Bedeutung besitzt.

Die Schrift »Vom musikalisch Schönen« fand von Anfang an ehrenvolle Anerkennung, so durch H. Lotze, bekanntlich einen der wichtigsten Mitbegründer der modernen Psychologie, in einer Rezension in den »Göttinger gelehrten Anzeigen« (später auch in seiner »Geschichte der Ästhetik in Deutschland«, 1868), aber auch lebhafteste Gegnerschaft, so bei Liszt und überhaupt bei den Anhängern der sogenannten neudeutschen Schule, doch auch bei Männern anderer Richtung, wie Graf Laurenzin mit einer offenen und Ambros, der persönliche Freund Hanslicks, mit seiner mehr versteckten Gegenschrift »Über die Grenzen der Musik und Poesie« beweisen. Diese Zwiespältigkeit in der Beurteilung hat sich bis auf den heutigen Tag fortgesetzt. Zum Teil trägt die Schuld daran die keineswegs immer eindeutige Ausdrucksweise Hanslicks und der Umstand, daß er, obgleich er das Wesen der Tonkunst in seinen allgemeinsten Grundzügen zweifellos richtig erkannte und sich der weiteren Aufgaben der Musikästhetik sehr wohl bewußt war, dennoch selbst zu deren Lösung fast nichts getan hat, so daß seine Abhandlung doch eine gewisse Unbefriedigung zurückläßt. Aber trotzdem ist es geradezu beschämend zu sehen, wie man einzelne Wendungen zu mißverstandenen Schlagworten machte, auf Grund deren man sich für berechtigt hielt, vernichtende Urteile zu fällen. Wer das musikalisch Schöne in der »tönend bewegten Form« erblickte (wie

oft wird dieser Ausdruck mit Abscheu zitiert!) oder gar die Musik mit der Arabeske und dem Kaleidoskop verglich, der konnte ihren Zauber niemals gefühlt haben, der mußte notwendig nur am Trockenen und Langweiligen Wohlgefallen finden. Was die Vergleiche betrifft, so hat Hanslick den Vorwurf vorausgesehen und auf ihn die richtige Antwort erteilt, indem er schrieb:
»Sollte irgendein gefühlvoller Musikfreund unsere Kunst durch Analogien wie die obige herabgewürdigt finden, so entgegnen wir, es handle sich bloß darum, ob die Analogien richtig seien oder nicht. Herabgewürdigt wird nichts dadurch, daß man es besser kennen lernt.«
Richtig aber sind diese Analogien; denn sie wollen nichts anderes sagen, als daß die Musik durchaus nichts nachbildet, sondern einzig durch das Tonspiel selbst wirkt. Es ist der gleiche, unbedingt zu machende Unterschied, den ein moderner Psychologe, Th. Lipps, durch die Ausdrücke »konkret und abstrakt darstellende Künste« bezeichnet. Zu ersteren gehören bildende Kunst und Poesie, zu letzteren der nicht pantomimische Tanz, Architektur, reine Ornamentik und Musik.
Jetzt zeigt sich bereits, was unter der »tönend bewegten Form« zu verstehen ist: Den Streit zwischen der sogenannten Formal- und der sogenannten Inhaltsästhetik hat die moderne, wissenschaftlich, d. h. psychologisch betriebene Ästhetik aufgehoben, indem es ihr klar wurde, daß in der Musik, genau wie Hanslick will, Form und Inhalt in eines zusammenfallen, aber nicht nur in der Musik, sondern auch in den übrigen Künsten; denn daß wir ein Gemälde beschreiben, den Hergang eines Dramas erzählen, ein lyrisches Gedicht in Prosa auflösen, also scheinbar den Inhalt solcher Werke getrennt von seiner Form wiedergeben können, beruht doch nur darauf, daß bildende Kunst und Poesie nicht unmittelbar, sondern durch Gegenstände, bzw. Begriffe wirken, die auch außerhalb des Kunstwerkes vorhanden sind und durch Worte bezeichnet werden können. Aber ein in Worten wiedergegebener Inhalt ist nur ein höchst dürftiger Abriß des wirklichen Inhalts; dieser liegt offenbar nur in dem Ganzen des Gemäldes, des Dramas, des Gedichtes. Dem Abriß des Inhaltes würde in der Musik, eben weil sie unmittelbar wirkt, das Erklingenlassen oder das Niederschreiben der wichtigsten Themen, bzw. Motive des Tonstückes entsprechen.
Selbstverständlich bedeutet für Hanslick »Form« nicht eine einzelne Eigenschaft des Musikstückes, etwa seine Gliederung im großen, das, was man Architektonik und landläufig auch Form nennt (z. B. Sonaten-, Rondoform usw.), sondern die gesamte Anordnung der Töne nach ihren melodischen, rhythmischen, harmonischen, dynamischen und koloristischen Beziehungen, also alles, was dem Gehörsinn gegeben ist. Als bewegt wird die Form bezeichnet, weil sie in ihrem Nacheinander eine Analogie zur wirklichen Bewegung bietet. Diese Form oder, was dasselbe ist, der Inhalt des Tonwerkes, übt Wirkungen auf uns aus, um deretwillen wir sie, d. h. eben das Tonwerk selbst

schön oder auch unschön nennen. Es ist Aufgabe der Musikästhetik, den Zusammenhang der einzelnen musikalischen Elemente und ihrer mannigfachen Kombinationen mit bestimmten Eindrücken zu erforschen und diese Beobachtungen unter allgemeine ästhetische Gesetze zu bringen. Das hat Hanslick mit aller Deutlichkeit ausgesprochen; aber er selbst hat, wie bereits angedeutet, in dieser Richtung nur sehr wenig getan, und auch heute noch steht die Lösung der Aufgabe erst in ihren Anfängen.

Dagegen gehört es zu den Hauptverdiensten Hanslicks, gegenüber den verworrenen Anschauungen seiner Zeit, die aber leider auch bei uns noch keineswegs völlig überwunden sind, gezeigt zu haben, was die Musik nicht zu leisten vermag. Die Tonverbindungen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit erregen in uns die vielfachsten Arten der Betätigung, versetzen unser Gemüt in die verschiedensten Bewegungen, auf die wir mit entsprechenden Gefühlen reagieren. Aber die Tonverbindungen vermögen nicht, außermusikalische Vorstellungen und Gedanken mit Notwendigkeit in uns hervorzurufen; sie wirken ja unmittelbar, sind nicht wie die Worte, Zeichen für etwas anderes. Wo dennoch beim Anhören eines Tonwerkes Vorstellungen oder Gedanken auftauchen, sind sie also nicht reine Wirkung der Musik, sondern subjektiv bedingt. Daher kann die Tonkunst keine Affekte in uns erzeugen, wie Liebe, Hoffnung usw.; denn es gibt keine Liebe ohne die Vorstellung des geliebten Gegenstandes, keine Hoffnung ohne die Vorstellung dessen, worauf man hofft. Ebensowenig vermag die Musik irgendwelchen poetischen, philosophischen oder sonstigen Gedankengang darzustellen. Nur können die Gemütsbewegungen und Gefühle, kurz die Stimmungen, die das Musikstück in uns wachruft, mit solchen, die ein bestimmter Affekt oder ein bestimmter außermusikalischer Gedanke erweckt, eine gewisse Ähnlichkeit haben, und hierauf beruht das gelegentliche, nicht zur rein künstlerischen Wirkung gehörende Auftauchen von Vorstellungen oder Gedanken.

Da Hanslick die Ausdrücke »Affekt« und »Gefühl« häufig gleichbedeutend gebraucht, könnte es den Anschein gewinnen, als wolle er der Tonkunst jede Gefühlswirkung absprechen. Aber das ist keineswegs der Fall, und im Vorwort zur dritten Auflage seiner Schrift wendet er sich ausdrücklich gegen diese Auffassung seiner Ansicht. Er weiß natürlich, daß das Wohlgefallen, das alle Kunst erregen muß, ein Gefühl ist. Wenn er den Satz aufstellt, die Gefühle seien nicht Inhalt der Musik, so ist uns ja bekannt, was er unter Inhalt versteht, und daß sowohl die durch das Tonwerk erzeugten einzelnen Stimmungen als auch das Wohlgefallen am Ganzen als Wirkungen des Inhalts betrachtet werden müssen genau so, wie es auch in den übrigen Künsten geschieht. Bei dem Satz »Die Gefühle sind nicht Zweck der Musik« denkt Hanslick zum Teil an die durch auftauchende Vorstellungen oder Gedanken erregten Gefühle, zum Teil aber daran, daß das wirklich durch das Tonwerk erzeugte Gefühl nicht von ihm getrennt ist, nicht für sich steht, daß es sich nicht so verhält

wie im praktischen Leben, wo das Mittel seine Bedeutung verloren hat, sobald der Zweck erreicht ist; vielmehr sind die Gefühle im einzelnen und im ganzen durchaus nur mit und in dem Tonwerk gegeben, an dieses gebunden; nennen wir doch nicht unsere Gefühle, sondern das Tonwerk schön, das sie erzeugt.
Je genauer wir den Verlauf des Musikstückes verfolgen, je mehr wir es musikalisch mitdenken, um so bestimmter und tiefer werden seine Wirkungen. Wir verstehen daher, wie Hanslick sagen konnte, das Organ, mit dem wir das musikalisch Schöne aufnehmen, sei nicht das Gefühl, sondern die Phantasie als die Tätigkeit des reinen Schauens. Auch hierin ist die Musik nicht von den übrigen Künsten verschieden. Wer sie ohne diese eigene Betätigung, ohne dieses innere Mitarbeiten hört, der kann zwar einen allgemeinen, unbestimmten Eindruck von ihr empfangen, aber es offenbart sich ihm niemals die eigentliche, unverwechselbare Individualität des Tonwerkes. Hanslick hat diese Hörer, die leider einen großen Teil unseres Publikums bilden, meisterhaft geschildert, wie sie halb träumend die Musik über sich ergehen lassen, sie wie eine Gewalt erleiden, statt ihr frei ins Auge zu blicken, wie sie in einen verzückten Rausch geraten und doch nicht zwei Stücke gleichen allgemeinen Charakters, etwa zwei rauschende Ouvertüren, voneinander zu unterscheiden vermögen. In solchem Hören liegt die von Hanslick und auch von anderen mit Recht betonte Gefahr der Musik, daß sie den Menschen an hindämmerndes Träumen gewöhne und damit sein Seelenleben erschlaffe und verweichliche.
Es ist nun von größter Wichtigkeit und für Hanslicks kritische Stellungnahme maßgebend, daß er das aktive Erfassen der Musik nicht nur als zum künstlerischen Genusse unerläßlich fordert, sondern daß es nach seiner Überzeugung auch Musik gibt, die dieses Erfassen unmöglich macht, also kein musikalisch Schönes darbietet. Diese Ansicht ist in seiner Schrift höchstens implizite enthalten, wird aber in dem bereits erwähnten Vorwort deutlich ausgesprochen:
»Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntnis zur Reaktion reizen. Als ich die zweite Auflage veranstaltete waren eben Liszts Programmsinfonien hinzugekommen, die vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbständige Bedeutung der Musik abdanken und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben. Seither besitzen wir nun auch Richard Wagners ›Tristan‹, ›Nibelungenring‹ und seine Lehre von der unendlichen Melodie, d. h. die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit, den gesungenen und gegeigten Opiumrausch.«
Warum Hanslick diejenige Programmusik verwirft, die sich gebärdet, als könne sie ihr Programm wirklich illustrieren, ist uns bereits klar. Aber wenn der Komponist sein Programm vernachlässigt, oder wenn es so allgemein gehalten ist, daß es die Entfaltung des Tonwerkes nach rein musikalischen

Gesetzen nicht stört, kann das musikalisch Schöne doch zur Geltung gelangen. Auch Hanslick berücksichtigt solche Fälle in seinen Kritiken. Dagegen entspringt aus dem Prinzip Wagners, das im »Tristan« seine vollendetste Verkörperung gefunden hat, tatsächlich eine neue Art der Musik, die offenbar gar nicht dazu bestimmt ist, dem Hörer das mitdenkende Verfolgen zu ermöglichen, da sie der musikalischen Gliederung und damit der Überschaubarkeit entbehrt, sich vielmehr von Moment zu Moment den äußeren oder inneren Vorgängen des Dramas anschließt, um ihnen einen Stimmungsuntergrund zu geben. Daher bleibt dem Hörer, will er nicht das Ganze in passivem Träumen auf sich einwirken lassen, nichts anderes übrig, als mit Auge und Ohr das Drama nach Möglichkeit zu verfolgen, die Musik aber als jeweiligen Stimmungsuntergrund einfach hinzunehmen. Daß Wagners Musik wirklich eine andere Kunst ist als das, was man vor und neben ihm unter Musik verstand, ist heute leichter zu erkennen als zu seinen Lebzeiten, da sein Prinzip inzwischen auch auf die Instrumentalmusik übertragen worden ist, wo also der mitschaffenden Phantasie des Hörers jeder Anhaltspunkt fehlt. Um z. B. Klavier- oder Orchesterstücke von Debussy aufzunehmen, muß man die Grundeinstellung, die für alle Musik von Bach bis Brahms, ja bis Reger und Mahler (mit Ausnahme natürlich der Wagnerschen und der ausgeprägten Programmusik) die gleiche ist, aufgeben; man darf das Tonwerk nicht anschauen, sondern muß sich ihm passiv überlassen.

Es ist durchaus begreiflich, daß Hanslick und mit ihm zahlreiche Musiker und Musikverständige die Wagnersche Kunst und alles, was mit ihr zusammenhängt, ablehnten. Dabei hatte Hanslick vor den meisten seiner Gesinnungsgenossen den Vorzug, daß er sich der Prinzipien, die hier im Kampfe gegeneinander standen, klar bewußt war. Ein solcher Standpunkt ist jedenfalls weit fruchtbarer und aufrichtiger als die laue Vorsicht der meisten heutigen Kritiker, die, wenigstens im Prinzip, alles gelten lassen und uns nicht einmal auf die grundlegenden Unterschiede aufmerksam machen. Ob die neue Kunst innerlich gleichberechtigt neben der alten steht, oder ob sie einen Verfall oder einen Fortschritt bedeutet, das sind Fragen, die hier nicht untersucht werden können; ihre Beantwortung könnte im knappen Rahmen dieses Artikels nur persönlich ausfallen, wäre also wertlos.

Übrigens verfuhr Hanslick durchaus konsequent. Der »Tannhäuser« begeisterte ihn schon im Klavierauszug so mächtig, daß er, ein unbekannter junger Mann, Wagner in Dresden aufsuchte und, nachdem er dort die Oper gehört hatte, einen ausführlichen Aufsatz über diese veröffentlichte. Aber schon im »Lohengrin« empfand er den Mangel an eigentlicher Musik. An den »Meistersingern« bewunderte er die geschlossenen Stücke und die ganze letzte Szene. Freilich hat er sich gelegentlich auch stark vergriffen, so mit den absprechenden Urteilen über das Meistersingervorspiel und die Faust-Ouvertüre.

Dem Neuen als solchem stand er niemals ablehnend gegenüber. Im Gegenteil betont er immer wieder, jede Zeit brauche ihre eigene Kunst, selbst wenn sie derjenigen älterer Zeit nicht ebenbürtig sei. Es ist ihm jedesmal eine Herzensfreude, wenn er ein Werk eines Lebenden loben kann. Noch in Prag, wohin aus Leipzig alle Neuheiten drangen, vertiefte er sich in die Werke Schumanns, den er gleichfalls in Dresden aufsuchte. Im folgenden Jahre, 1847, war er Zeuge, wie in dem musikalisch weit zurückgebliebenen Wien die B-dur-Sinfonie und das von Clara Schumann gespielte a-moll-Konzert, beide von Schumann dirigiert, durchfielen. Damals schrieb er einen Aufsatz über Schumann und blieb stets sein Vorkämpfer, bis seine Werke auch in Wien durchgedrungen waren. Ebenso erkannte er früh die überragende Größe Brahms', um dessen Verständnis er freilich hatte ringen müssen, und ließ sich durch den Mißerfolg, den das Deutsche Requiem 1867 in Wien erlebte, nicht abschrecken, ihm eine glänzende Zukunft vorherzusagen. Später lernte er als Mitglied der Kommission zur Verteilung von Staatsstipendien an begabte junge Musiker Werke von A. Dvořák kennen, für den er sich sofort einsetzte. Niemals konnte er sich dagegen für Bruckner erwärmen. Das begreift sich, wenn man bedenkt, daß wir heute in Bruckner, obgleich wir mit seinen Werken viel bekannter sind als seine Zeitgenossen waren, doch wohl mit Recht ein unausgereiftes Genie erblicken. Allerdings war es eine Einseitigkeit, über der Unausgereiftheit die Genialität zu übersehen.

Auch sonst ist Hanslick nicht frei von Einseitigkeiten. Im Schlußabschnitt seiner Selbstbiographie, in dem er in Form eines Gespräches mit Th. Billroth gleichsam einen zusammenfassenden Rechenschaftsbericht über seine kritische Tätigkeit gibt, gesteht er offen, die Musik, die für unsere Zeit noch in Betracht komme, beginne zwar mit Bach und Händel, aber ihm gehe das Herz erst bei Mozart auf. Der protestantische Choral erscheint ihm steif und schwerfällig. Auch kann er, wie er an einem anderen Orte sagt, der Orgel nur in der Kirche und im Oratorium, nicht aber als selbständigem Instrument Geschmack abgewinnen. Zwar hatte er in den fünfziger Jahren angesichts der traurigen Stagnation des Wiener Chorgesanges die Pflege Bachs und Händels gefordert und der Matthäus-Passion bei ihrer ersten Aufführung, 1862, eine schöne Würdigung zuteil werden lassen, freilich ohne die Behandlung des Chorals mit einem Wort zu erwähnen. Auch waren ihm einzelne Kantaten Bachs, wie »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« und »Ich hatte viel Bekümmernis«, ans Herz gewachsen. Im ganzen aber stand er ihm, seine kontrapunktische Kunst bewundernd, kühl gegenüber. Namentlich störte ihn in den Arien die gesangswidrige, instrumentale Führung der Singstimme, womit er gewiß nicht Unrecht hat, nur daß er dabei das Wesentliche übersah, nämlich die Schönheit der Musik als solcher. Händel ist seiner Natur gemäßer; doch selbst dessen Arien sind ihm zum Teil zu kontrapunktisch und instrumental oder zu wenig charakteristisch, und für die Schönheit der Koloratur hat er

kaum Verständnis. So sehr er im allgemeinen die Chöre rühmt, so erscheint ihm doch »Israel in Ägypten« monoton. Die ältere Tonkunst hatte für ihn eben nicht den genügenden Anreiz, um sich liebevoll in sie zu versenken. Dafür war er freilich auch von dem Purismus mancher Historiker weit entfernt und billigte z. B. mit Recht Wagners Bearbeitung der Gluckschen »Iphigenie in Aulis«. Überhaupt läßt er sich durch keinen Namen, durch keine Zeitströmung, aber auch durch keine persönliche Freundschaft oder Feindschaft beirren; er ist von unbedingter Aufrichtigkeit, und überall ist es ihm nur um die Sache zu tun, was freilich nicht hindert, daß er in der Hitze des Gefechts hie und da über das Ziel hinausschießt, so, wie er später selbst zugab, mit der Beurteilung der »Meistersinger« bei ihrer Uraufführung in München 1868. Wo ihm ein schwaches Werk von Mozart oder Beethoven begegnet, da spricht er dies unbeschadet seiner Verehrung unverhohlen aus. Er wendet sich gegen die Aufführung der unbedeutenden Schubert-Funde. Auf den tief schmerzlichen Rückgang Schumanns in seiner letzten Schaffensperiode weist er bei jeder Gelegenheit hin. Auch gegen so manches Werk von Brahms, mit dem ihn doch dauernde Freundschaft verband, macht er Bedenken geltend, einmal bei dem Trio op. 8, sogar mit dem Erfolg, daß es Brahms später umarbeitete und neu herausgab. Aber Hanslick weiß sehr genau, daß sich die Kritik im allgemeinen nicht an den Künstler, sondern ans Publikum wendet. Er versteht es, die verschiedenen Gebiete menschlicher Betätigung, auch wenn sie in einer Persönlichkeit vereinigt sind, getrennt zu betrachten. So spricht er Liszt jede schöpferische Begabung unbedingt ab, bewundert aber seine Orchestrierungen namentlich Schubertscher Klavierstücke und steht ganz unter dem Zauber seines Spiels, seiner persönlichen Eigenart und seines selbstlosen Charakters.

Bei allen diesen Eigenschaften eines geborenen Kritikers, den Ausdruck im guten Sinne genommen, liegt doch der Schlüssel der Erklärung seines Erfolgs beim großen Publikum in seiner Schreibweise. Sein Stil ist von mustergültiger Klarheit und Glätte. Er schreibt geistreich, aber niemals gesucht oder verstiegen, und häufig witzig, manchmal freilich auch witzelnd. Seine feine literarische Bildung befähigt ihn, es bei Besprechung von Opern und anderen Gesangswerken mit der Beurteilung der Dichtung ebenso ernst zu nehmen wie mit der der Musik. Aus dem reichen Schatz seiner Erfahrungen und Kenntnisse heraus weiß er den Blick des Lesers oft über das gerade Vorliegende hinauszulenken. Besonders bewandert ist er in der neueren Operngeschichte und hat den Ausklang der Rossini-Zeit noch miterlebt. Dagegen laufen ihm bei seinen Angaben aus der älteren Musikgeschichte und wohl auch sonst zuweilen Irrtümer unter.

Seine gesammelten Konzertkritiken, denen die Opernbesprechungen und andere Aufsätze, wie Reisebriefe, Gedenkblätter, Referate über Bücher usw., beigefügt sind, betrachtet er als Ergänzung und Fortsetzung seiner 1869 er-

schienenen »Geschichte des Wiener Konzertwesens«, eines Werkes von wissenschaftlichem Wert und lebensvoller Darstellung, das in großen Zügen auch das deutsche Konzertwesen außerhalb Wiens berücksichtigt. Es ist zu bedauern, daß über seine mehr als dreißigjährige Tätigkeit als Universitätslehrer nichts bekannt geworden ist. Zu den erwähnten Büchern kommt noch eine unter dem Titel »Suite« 1884 erschienene Sammlung von Aufsätzen, deren größter Teil später in »Aus neuer und neuester Zeit« wieder abgedruckt wurde, und die Selbstbiographie »Aus meinem Leben«, zwei Bände, 1894 vorher in der »Deutschen Rundschau« veröffentlicht. Sie zeigt uns den Verfasser als eine liebenswürdige Persönlichkeit mit offenem Blick für alle Lichtseiten des Lebens und in seinen mehr oder weniger engen Beziehungen zu einer Menge bedeutender Männer und Frauen, schaffender und reproduzierender Künstler sowohl als Gelehrten.

Fassen wir alles Gesagte zusammen, so dürfte sich ergeben, daß man noch lange von Hanslicks musikästhetischen Anschauungen, von der Prinzipienfestigkeit und Aufrichtigkeit seiner Kritik und von seiner Art, für ein gebildetes Publikum über Tonkunst zu schreiben, wird lernen können.

MUSIKALISCHE REZEPTION

VON

HERBERT TIADEN-BERLIN

Der Komponist stellt oft, nicht ganz ohne Resignation, die Behauptung auf, daß die literarische und dramatische Schöpfung vom Publikum leichter, schneller und sachverständiger aufgenommen werde als die musikalische, daß für den Dichter der Weg zur Anerkennung und Beachtung also weniger lang und mühselig sei als für den Tonkünstler, und er fragt sehr verständlich nach der Kausalität dieser Erscheinung, von der er überzeugt ist.

Bei dem Versuch, die Frage zu beantworten, muß zuvor eine reinliche Begriffsklärung der darum so heiklen Argumentation vorausgehen, weil, wenn schon jedes Problem von mindestens zwei Seiten verschieden gesehen werden kann, dieses von vielen Seiten in den unterschiedlichsten Schauungen sich betrachten läßt, so daß Meinungsverschiedenheiten auf uneinigen Voraussetzungen zahllos gedeihen könnten.

Es muß zuerst angenommen werden, daß bei dieser Behauptung nur an das musikalische *Kunstwerk* gedacht werden kann, das die Seele berührt und ihr einen Hauch von jenseits als ungewöhnlichen Atem leiht, daß also abzusehen ist von jeder musikalischen Produktion, die textlich, melodisch und rhythmisch an das Grobsinnliche, an den Sexus appelliert. Die Behauptung wäre auch

falsch, wollte man sie ausdehnen auf all die Schlager, Couplets, Tänze und Märsche, die doch vermöge ihrer primitiv-sinnlichen Einwirkung mit wunderbarer Eile und Hartnäckigkeit jedes auch nur wenig musikalisch befähigte Organ erobern. Man darf in dieser »Musik« ein seniles und verwässertes Element aus den phallischen Tänzen der Alten erkennen und kann sie nach ihrer Art in den Bereich ernster, musikalischer Kunst ebensowenig einbeziehen, als man den dionysischen Rausch, von der Panflöte geweckt, von Beckenschlägen gereizt und vom Rhythmus der geschwungenen Thyrsosstäbe bis zur Orgie gesteigert, zum Bereich des homerischen und sophokleischen Künstlertums im Geiste des Apollon zählen kann.

Das eine ist Freude, Genuß und Ekstase, sinnlich, von dieser Welt; das andere desgleichen, doch übersinnlich von jenseits.

Aber auch für die absolute Kunstschöpfung — hier für die musica del altro mondo — hat die aufgestellte Behauptung nur eine bedingte Gültigkeit. Sie muß dahin eingeschränkt werden, daß sie für die große Vielheit im allgemeinen und für alle Zeit wohl zutreffend ist, für eine bewußte Geistigkeit jedoch differenziert werden muß, weil die musikalische Rezeption hier vom jeweiligen Zeitgeist und dessen Weltgefühl — Spiegel und Ausdruck dieser Geistigkeit — so abhängig ist, daß, wenn sie an Energie, Leichtigkeit und Fähigkeit die literarische auch nicht übertreffen sollte, diese doch in denselben Maßen und Eigenschaften erreichen kann.

Der großen Vielheit ist die musikalische Rezeption darum weniger geläufig, weil die Konstruktion der einfachen menschlichen Psyche dem tieferen Wesen der Musik entgegengeartet ist. Deren Wesen aber ist so beschaffen, daß sie als die künstlerische Kristallisation sich zeigt, die weniger als die anderen vom Sinn getragen wird. Sie überspringt die Welt der Erscheinungen mit ihren Formen und Symbolen und wendet sich direkt an das absolute, jenseitige Gefühl. Ihre Inhalte bleiben abstrakt und rein geistig; sie brauchen sich nicht in Versinnlichungen zu kleiden. Ihre Elemente sind immateriell und metaphysisch.

Die Rezeption einer absoluten und metaphysisch gearteten Schöpfung ist aber dem empirisch orientierten und primitiven Menschen durchaus nicht organisch. Er verlangt, dem Kinde gleich, nach sinnlich bildhafter Gestaltung, nach möglichst reichem und variablem Material der Erscheinungswelt. Bei der Rezeption sucht er mit allen Sinnen das Tatsächliche zu »erkennen«, wenn er sich nicht zu einer ihn langweilenden Gefühlsduselei verpflichtet fühlt. Dieses gilt für die Masse, impotent aller Metaphysik gegenüber, im allgemeinen; im besonderen gilt es für den zivilisierten Menschen, der die Welt der Erscheinung empirisch mit einem einseitigen Interesse umfaßt, ihre Formen bürgerlich ordnet und sie vernünftig benutzt, der die Metaphysik höchstens, und zwar unverstanden, in eine religiöse Pietät hineinprojiziert, in der sie ihm, meist sentimentale Stimmungssache, mehr oder weniger lästige Verpflichtung bedeutet.

Das Naturvolk muß hier ausgenommen werden, das die Welt der Erscheinungen in einem kosmischen Instinkt durchschaut und hinter ihren vielfältigen Gestaltungen mit oft mystischem Grauen die allerdings nicht philosophischen, aber naturhaft geahnten Bedeutungen sieht. Diese ewig singenden, tanzenden und rhythmisch sich bewegenden Menschen haben eine natürliche Musikalität, produktiv wie rezeptiv, sozusagen in den Gliedern, wenn auch durchaus naiv und auf die Assoziation mit den Naturlauten beschränkt. Die Ausnahme gilt demnach nur für die Psychologie und für die Rezeption als solche. Zu einer Rezeptionsfähigkeit unserer Musik gegenüber würde zum größten Teil jede Wesensverwandtschaft fehlen, wenn nicht gerade ein exotischer Experimentator in Afrika oder auf Neu-Seeland gestohlen haben sollte. Einem Mozart-Quartett gegenüber würde also der Insulaner genau so indifferent bleiben wie der Mann aus der Masse, bei dem hier eine Immunität wirklich zu beobachten ist, die dem Theater gegenüber (auch im klassischen Geiste!) bei ihm nicht vorhanden ist.

Und wie sollte sie da auch möglich sein, kommt doch die Literatur (und mehr noch das gestaltete Drama) den sinnlichen Rezeptionsbeanlagungen des Menschen mit allen Möglichkeiten entgegen. Sinnenfälliges Leben wird gestaltet. Menschen mit Fleisch und Blut bewegen sich sprechend und handelnd durch eine anschauliche oder direkt geschaute Kulisse. Sie gehen ihrem Gewerbe nach, kämpfen, siegen und unterliegen, folgen ihren Leidenschaften, den guten und bösen, und lassen diese in ihrem Handeln zur versöhnenden oder entsetzenden Tat werden. So gestaltet sich vor dem sinnlich-empirisch Aufnehmenden ein sinnlich-empirisches Leben.

Wenn auch der wirkliche Dichter und Dramatiker seine Sinnenwelt in die höchste, absolute Bedeutung hinaufzuführen weiß und damit das metaphysische Weltgefühl rätselvoll in der Brust des Schauenden weckt, so braucht der primitiv Sinnliche diesen Schritt durchaus nicht mitzumachen; der wahre Spiegel der aufgeregten Welt mit ihren bunten, wechselreichen Erscheinungen läßt ihn nichts vermissen.

So bedingt der Charakter des Literarischen und Dramatischen eine allgemein leichtere Rezeption. Es wurde aber eingeräumt, daß für eine individuelle Geistigkeit auch die musikalische Rezeption der literarischen und dramatischen gleichgeartet sein könne an Leichtigkeit und Energie, und zwar dann, wenn ein allgemeines Weltgefühl als Ausdruck dieser Geistigkeit dem Wesen des Musikalischen verwandt ist.

Sicherlich wird ein Zeitalter, das in festen Lebensregeln, ohne zivilisatorische Bekümmernisse seinen Weg geht, dabei eine ruhig dahinfließende Kultur begleitet, metaphysisch potenter und damit musikalisch fähiger sein als ein solches, das sich um eine Lebensgestaltung ernstlich erst bemühen muß. So ist die Zeit Bachs und Mozarts eine im Geist der Musik unbedingt glückliche zu nennen, und die Romantik ist nicht anders als ausgesprochen musikalisch

zu denken. Es bedeutete damals die Lebensgestaltung, durch Sitte und Brauch gefestigt, ein eingefahrenes Geleise; vor allem hatte naturwissenschaftliche »Aufklärung« das metaphysische Fühlen noch nicht zersetzt.
Scharf kontrastiert damit unsere Zeit. Wohl haben die Fortgeschrittenen das Mangelhafte eines rein empirischen Weltbildes, die Nüchternheit eines rationalistischen Weltgefühls, wie es im Zeitalter des Kritizismus aufgewachsen war, erkannt, so daß eine metaphysisch gerichtete Reaktion einer also gerichteten Weltanschauung wieder zustrebt. Die große Mehrzahl aber steht in einem rückwärtigeren Stadium, das für die Führer wohl einmal Kulminationspunkt ihrer damaligen Sicherheiten gewesen sein mag.
Die Naturwissenschaften, Physik, Chemie, Mechanik und Materialkunde haben als »Realien« während der letzten zwanzig Jahre im Bereich der Bildungsbemühungen auffallend den Vorzug gehabt. Fortbildungsschulen haben den zivilisatorischen Sprößling weitergenährt. So konnte es nicht ausbleiben, daß ein Volk sich bildete, welches zivilisatorisches Wissen und intellektuelle Denkfähigkeit besitzt, wie selten ein Volk während einer Zivilisationsepoche es besessen haben mag, dem im selben Maße aber auch das Blut verwässert und Herz und Seele erkältet wurden. Dazu kommt, daß ein Jahrhundert mit seiner Kultur zum Teil und mit seinen Lebensformen zur Hauptsache abgewirtschaftet hat und alle Fähigkeiten angestrengt werden, zuerst eine neue, allgemein gültige Lebensführung zu schaffen in sozialer, politischer, religiöser und sexueller Beziehung.
All diese Bemühungen spiegeln sich mehr oder weniger leidenschaftlich in der Literatur und auf der Bühne.
Wenn aber die Musik, wie anfangs entwickelt, mit den Lebenserscheinungen nichts zu schaffen hat, auf die heute ein einseitiges Interesse gerichtet ist, andererseits der Zeitgeist für die Rezeption eines absoluten, jenseitigen Seelengefühls noch zu zivilisatorisch, zu sehr diesseits bewegt ist, weiterhin auch vielen Schaffenden sensationelles und intellektuelles Experiment einen kategorischen Imperativ bedeutet, der ihnen gleichzeitig, ein wenig bizarr, den Namen tönen läßt, so bleibt dem ernsten Musiker nur der Trost, nach zehn Jahren wahrscheinlich verstanden und aufgenommen zu werden von den Geistigen, die den Läuterungsprozeß zum Absoluten und zur Metaphysik noch durchzumachen haben, nach zwanzig Jahren vielleicht eine große Vielheit musikalisch rezeptionsfähig zu finden, die den Zeitgeist als eine Suggestion ihrer Gestalter alsdann unbewußt spiegelt, heute aber sich zu begnügen mit dem dankbaren Verständnis der Wenigen, die den Weg vom Denken zum Fühlen (oder umgekehrt) bewußt und seelenvoll in ihrer Wesenheit haben, oder die in ihrer Naivität und rustikalen Gesundheit vom Intellekt nicht zu infizieren sind.

RICHTUNGS- UND QUANTENTHEORIE IN DER MUSIK

VON

FRIEDRICH STICHTENOTH-KASSEL

Diese Stellungnahme zu den wesentlichsten Thesen Paul Bekkers in seinem Aufsatz: »Einstimmige und mehrstimmige Musik« im Juniheft der »Musik« hat die Form eines Vorschlages, nicht etwa einer Polemik. Aus persönlichen Gründen ist mir diese Feststellung wertvoll. Ein abschließendes Urteil über die Bekkersche Definition von einstimmiger und mehrstimmiger Musik zu geben, gebraucht den reifenden Einfluß der Zeit. Bekkers Hauptthesen lassen sich formelhaft etwa so präzisieren:

1. Charakteristikum der Homophonie (Einklanglichkeit) ist die Gestaltung durch aufteilende Brechung des Klanges, das Zerlegungsprinzip, das die Formtendenz der Wiedervereinheitlichung in sich trägt. Dieses Zerlegungsprinzip eignet nur der mechanisch erzeugten Musik, also der Instrumentalmusik.
2. Charakteristikum der Polyphonie (Mehrklanglichkeit) ist die Gestaltung durch vermehrende Ergänzung der Klänge, das Summierungsprinzip, das die Formtendenz der Vervielfältigung, der Überbauung, in sich trägt. Es eignet der in Individualgebundenheit erzeugten Vokalmusik.

Folglich ist für Bekker die Materialbeschaffenheit des Tones Definitionsgrundlage.

An Stelle der Termini: Zerlegung und Summierung, von denen dem ersten negativer, dem zweiten positiver Sinn anhaftet, woraus leicht völlig unberechtigte Wertunterschiede abgeleitet werden können, halte ich es für glücklicher, der Chemie zwei Termini zu entlehnen und für Zerlegung Verbindung, für Summierung Mischung einzusetzen. Somit resultierte die Homophonie aus einer *Verbindung* einzelner Klänge miteinander zu einer neuen Klangeinheit von vollkommen neuem, selbständigem Charakter. Aus dieser neuen Klangeinheit lassen sich die einzelnen Klangpartikel, durch deren Verbindung sie entstand, nicht auf dem Wege des ästhetischen Empfindens, sondern, und das ist wichtig, unter Benutzung des (in diesem Falle nicht-ästhetisch) denkenden Verstandes herausanalysieren. Also übernimmt der Verstand, nicht das künstlerische Empfinden, die Rolle des chemischen Reagenzes, das das Erkennen der einzelnen Bestandteile einer Verbindung ermöglicht.

Das Wesen der Polyphonie dagegen besteht in der *Mischung* verschiedener Klangpartikel, die wohl auch eine Vereinigung darstellt, aber jedem Partikel seinen Eigencharakter durchaus beläßt. Zu dieser Erkenntnis genügt der unter Ausschaltung des denkenden Verstandes zustande kommende rein ästhetische Eindruck. Wie die chemische Mischung den in ihr vereinigten

verschiedenen Stoffen ihr spezifisches Gewicht beläßt, so daß eine Überschichtung — die schwereren unten, die leichteren oben — eintritt, so ordnet auch die musikalische Klangmischung ihre einzelnen Partikel, die Stimmen, schichtenweise. Sie überbaut, wie Bekker sagt; die größeren Schallwellen (also die tieferen »Stimmen«) entsprechen den spezifisch schwereren, die kleineren Schallwellen (also die höheren »Stimmen«) den spezifisch leichteren Stoffen. Die Stimmen schichten sich übereinander, wie sich etwa eine Mischung von Quecksilber, Wasser und Öl übereinander schichtet. Nach meinem Empfinden bedeuten die Termini Verbindung und Mischung gegenüber den Terminis Zerlegung und Summierung eine Verdeutlichung der Zustände. Sehen wir uns das eben gegebene Beispiel einer chemischen Mischung genauer an, so müssen wir feststellen, daß ihr eines »Element«, das Wasser, ja gar kein Element ist, sondern aus einer Verbindung zweier Elemente als neuer Stoff resultiert. Die Übertragung dieser Feststellung auf das musikalische Gebiet lautet: Ist in einem polyphonen, also überschichteten Stimmengebilde eine Stimme, für sich allein betrachtet, homophon, also aus einer Verbindung mehrerer Klangelemente entstanden, in praxi etwa, um den einfachsten Fall zu wählen, akkordisch begleitet, so hindert das ihre Einordnung in das polyphone Schichtengebilde für gewöhnlich nicht, stellt aber auch keinen Idealzustand dar, da die einzelnen Elementarbestandteile dieser Schicht in Beziehung zu einer der anderen Schichten stehen können, also neben ihrer, für polyphone Stimmschichtung wesensbedingenden horizontalen Richtung noch eine vertikale Richtung in das ganze Stimmengewebe hineintragen. Spielen wir auf der Orgel etwa dreistimmig polyphon mit Mixturen, so haben wir drei horizontal orientierte (besser: seitlich gerichtete) Tonlinien, von denen jeder Ton von dem durch die Mixtur bedingten vertikal orientierten (besser: grundgerichteten) Intervall oder Akkord begleitet ist, was die polyphone Linienschichtung zwar nicht aufhebt, aber stark trübt, ideal also unmöglich ist. Seitengerichtete Klänge erscheinen zeichnerisch, grundgerichtete malerisch. Eine Verquickung beider Formelemente ist also, wie auch Bekker feststellt,*) nicht möglich. Nun ist jeder Ton mit »Farbe«, eben mit seinem grundgerichteten, weil von ihm als Grundton bedingten Obertonkomplex behaftet. Wieviel und welche Obertöne einen Ton begleiten (also das Oberton*quantum*) ist ausschlaggebend für die Intensität der Grundrichtung eines Tones. Also eignet auch dem Vokalton eine Grundrichtung, die aber bedeutend übertroffen wird durch eine dem mechanisch erzeugten Instrumentalton fremde Seitenrichtung. Das Wesen des dem individuellen Vokalton anhaftenden Sprachlautes ist in der Abwechslung, also seitlichen Richtung der Klänge begründet. Klänge, die nicht abwechseln, ergeben keine Sprache, und das Individuum ist nicht fähig, kontinuierliche Vokaltöne hervorzubringen. Sprachton ohne Seitenrichtung ist also unmöglich. Bekkers Terminologie er-

*) Natürlich im *idealen* Sinne.

hält hierdurch eine neue Begründung, bleibt aber, ebenso wie die von mir vorgeschlagene, eine Idealdefinition. Das praktische Musikschaffen wird und darf sich daran nicht kehren. Schließlich gibt es doch noch eine Logik der musikalischen Horizontale, derzufolge eine polyphon konzipierte Instrumentalkomposition trotz des mechanisch erzeugten Instrumentaltones immer noch als polyphon empfunden wird, während der umgekehrte Fall homophon konzipierter Vokalkompositionen fast nie (wenigstens mir geht es so) als Homophonie, sondern in der Regel*) als schlechte Polyphonie empfunden wird, so daß ich als neue These zur Diskussion stelle:
Seitenrichtung geht über Grundrichtung. Eine Übertragung dieser Erkenntnisse auf die Schauspielkunst, besonders aber auf die Massenregie, wo das seitlich und zeichnerisch orientierte Individuum mit dem vertikal und farbig orientierten mechanischen Dekorationsmaterial zusammenwirkt, ist nicht nur möglich, sondern Erfordernis eines gesunden Bühnenstiles und kann sich gerade auf dem Gebiet der Oper mit besonderer Intensität auswirken. Näheres Eingehen auf diese Dinge sei jedoch einer besonderen Betrachtung vorbehalten.

DIE BAYREUTHER FESTSPIELE 1925

VON

TH. W. WERNER-HANNOVER

Für die Tetralogie wurde das Festspielhaus auf dem Hügel gebaut, für das stehende Haus wurde der »Parsifal« bestimmt. Es ist, als läge darin etwas Verhängnishaftes. Sowohl im vorigen wie in diesem Jahre schloß sich die eigentlich bayreuthische Wirkung durchaus an diese sozusagen autochthonen Werke an: im Angesicht der »Meistersinger«, die beide Male hinzugenommen worden waren, regte sich die Lust zum Vergleich. So weit wirkt die Bindung des Kunstwerks an den vorgestellten oder schon vorhandenen Schauplatz in die Welt der Nachfahren hinein. Doch würde man irren, wollte man das Spezifische jener reinen Wirkung in dem musikdramenhaften Charakter der beiden Schöpfungen suchen; die Musik allein ist's, die uns trifft: zu ihr kehren wir immer zurück, weil wir uns alles andere anders vorstellen, nur sie nicht anders denken können. Vor ihrer Gewalt — und sie ist um so gewaltiger, je reiner sie in das Leben tritt — gerät das Optische: Szene, Geste und Licht in den Hintergrund, und es ist charakteristisch, daß wir gegen den gesangstechnischen Mangel beginnen empfindlich zu werden. Sicher ist es, daß Wagner uns andere Seiten seines Wesens zeigt, als etwa unseren Eltern; aber nicht, weil wir klüger oder besser sind als sie, sondern weil wir anders

*) Über das Finale des ersten Fidelio-Aktes als eine Ausnahme von dieser Regel ist gelegentlich noch zu sprechen.

sind. Die vielfältige Kraft, die Zeiten überdauert, die auch durch den Undank anders gerichteter Anschauungen hindurch wirkt, ist das Kennzeichen des Genialen. Bach ist vor hundert Jahren, Händel in unseren Tagen der Welt von neuem geschenkt worden; Haydn ist unserer Gegenwart verloren, doch nicht unserer Zukunft. Daß im Augenblick Wagner vorzüglich als Musiker zu uns spricht, ist ein Kriterium nicht für ihn, sondern für uns. Aber nicht, weil wir dümmer oder minderwertiger sind als unsere Eltern, sondern weil wir anders sind, deshalb konnte, deshalb muß dies geschehen.

Ähnlich verhält es sich mit der ethischen Bewertung. Im Gegensatze zu der Eröffnungsvorstellung im vorigen Jahre, als die Szene noch einmal zum politischen Tribunal gemacht wurde, verlief die den Kreis der heurigen Festspiele einleitende Aufführung der »Meistersinger« ruhig: man verstand, daß man Wagner wirklich ehrt, wenn man sein Gedicht nicht in das tägliche Getümmel des Marktplatzes zerrt. Vielleicht handelte die Festspielleitung, die zur Zurückhaltung riet, selbst gegen den Willen des Meisters, der so gut wie Verdi oder der französische Opernkomponist das Recht beansprucht, von der Bühne herab sein patriotisches Programm zu entwickeln; aber das Verständnis, auf das sie traf, zeigte doch, daß man sich das Beispiel Hans Sachsens zu eigen gemacht habe: *nicht* von dem zu sprechen, was die tiefste Seele bewegt. Und so ließ man das deutsche Lied in heiterer Schöne aus sich selbst glänzen und hatte sein Genügen am Erleben des großen Kunstwerks, das als Tat der Genialität des eigenen Volkes keine weitere Aktivität des Empfangenden fordert.

Zwei Umstände waren es, die den löblichen Entschluß solcher Selbstbescheidung förderten: die tropische Hitze, die die Kraft der Aufnehmenden und wohl auch der Gebenden lähmte, und ein gewisser realistischer Dämon, der über der Vorstellung waltete und ihr, ich möchte nicht sagen, das Poetische, aber doch die letzte Verklärung — und Transzendentes blitzt doch auch in dieser Partitur auf — zu nehmen drohte. Die unerträgliche Temperatur machte die schönsten ökonomischen Berechnungen der Sänger zuschanden, verdoppelte die unerhört hohen Anforderungen an ihr gesangliches Vermögen. Es erwies sich, daß die Gesangskunst im allgemeinen nicht ausreichte, der widrigen äußeren Hindernisse Herr zu werden: die Stimmen verloren ihren Sitz, das Bewußtsein einer lockeren Führung des Tonstromes schwand zusehends; der Akzent wurde der Natur nicht mehr abgewonnen, sondern abgerungen; die geringen Stärkegrade nahmen, soweit die hochgehenden Orchesterwogen ihre Entwicklung überhaupt zuließen, ein fadenscheiniges Ansehen an; das Falsett vollends klingt fremd vorm Ohr. Nein, der von zwei Protagonisten gegebene Querschnitt durch den Bereich deutscher Meistersingerei hatte nichts gerade Ermutigendes. Zwar hat Herr *Clewing* gegen das Vorjahr bedeutende Fortschritte gemacht: sein Junker ist freier und beweglicher geworden im darstellerischen wie im gesanglichen Ausdruck; aber dem oft verheißungsvollen Ansatz fehlte nicht selten die Durchführung; der

Künstler steht einstweilen noch in, nicht über der Rolle. Doch der Fortschritt von gestern zum Heute läßt für morgen hoffen. Auch wenn Herrn *Weils* Leistung nicht unter einem Unstern gestanden hätte, dürfte man seinem Sachs kaum mehr als provinzielle Bedeutung zuerkennen: die Begründung des Charakters ist nicht tief genug, als daß ihm die rechte Höhe werden könnte. *Claire Born* wußte als Eva die Vorzüge ihres natürlichen Besitzes, einen schönen schlanken Sopran, nicht überall mit dem Fragenkomplex der wagnerschen Gestalt zu vereinigen. Die Herren *Beer* und *Schultz*, bewährt beide als David und Beckmesser, fanden sich nicht in der ungehinderten Verfügung über ihre Kraft. Fräulein *Dörwald* (Magdalene) und die Herren *Bader* (Pogner) und *Sonnen* (Kothner) boten in enger umzirktem Bereich Vortreffliches. Nimmt man für die Probleme der Inszenierung den Maßstab der äußeren Wahrhaftigkeit als verbindlich an, so wird man den Ergebnissen von *Siegfried Wagners* entschiedener Regiebegabung freudig zustimmen dürfen. Die Massengliederung der ohne Fahnenmißbrauch festlichen Festwiese, vorzüglich aber die der Prügelszene am Schlusse des zweiten Aktes (sie ist gegen früher aufgehellt und erleichtert worden) darf als meisterlich gepriesen werden; der anscheinend unaufhörliche Zustrom von Gestalten aus der in der Blickrichtung des Zuschauers verlaufenden Gasse gab dem Nachtstück ein Gepräge des Gespenstischen, auf Grund dessen der Auftritt des Nachtwächters mit feinster komischer Wirkung in das Ganze einbezogen werden konnte. Die *hörbare* Beteiligung des Volkes beim Einzuge der Meister auf die Wiese scheint aber doch ein Verstoß gegen die Gesetze des musikalischen Dramas und ein Requisit aus Wildenbruchs historischem Wortdrama zu sein. In anderen Zügen wieder ist die Verfeinerung der regielichen Auffassung zu erkennen; so ist das früher überladene Spiel der Lehrbuben zu unauffälliger Schlichtheit abgedämpft. Die musikalische Leitung hat nach Buschs Absage der Parsifal-Dirigent *Karl Muck* übernommen. Unter Verzicht auf den aufgedonnerten Heroismus, der in geringwertigen Aufführungen das Bild des Werkes so gern verschiebt, betonte Muck mit auch im Lyrischen zusammengefaßter Energie das Lustspielhafte einer wundersam nach innen gewandten Freudigkeit mehr der Seele als der Sinne. Chor und Orchester wurden zu entscheidenden Faktoren der Bayreuther Überlieferung: sie bedürfen des Lobspruches nicht.

Unter günstigeren atmosphärischen Bedingungen wurde die Aufführung des »Parsifal« zu dem Erlebnis, das der bayreuthische Pilger am roten Main sucht und wohl auch bisher immer gefunden hat. Er wird sich dabei vor Augen halten, daß die äußerste Gewissenhaftigkeit der Vorschulung die Gewähr für das Gelingen doch nur bis zu der Grenze trage, wo die Herrschaft des Unwägbaren, des dem Verdienst von Klugheit und Fleiß Unzugänglichen, wo die Herrschaft des Glücks beginnt, das höher ist als alle Vernunft. In dem Augenblick, da er diese Grenze überschreitet, fühlt sich der Künstler dem Irdischen

entrückt: er steht in des höheren Herrn Pflicht; er gehorcht (außerhalb menschlichen Machtbereichs) der gebietenden Stunde. Sie läßt sich nicht beschwören; daß sich die Genialität des Augenblicks bei der Aufführung des »Parsifal« wieder und wieder einstellt, wird als Geschenk empfunden und so bewertet. Eine solche Betrachtung wird die Person *Mucks* stark in den Vordergrund rücken. In seinem begnadeten Musikantentum gipfelt der Wille aller aufgerufenen Kräfte; er ist die Linse, die die Vielfalt der vom Einzelnen aus der Partitur empfangenen und zurückgeworfenen Lichter sammelt und den unerhörten Glanz in das Herz des Lauschers leitet. Sachlich und doch voll Wärme, überlegen und doch mitten im Ganzen, bewegt und bewegend, so steht der seltene Mann ungesehen am Pult, bis in die letzte Einzelheit fühlbar wirkend. Als Besonderes von Mucks stilistischer Leistung wäre neben dem Klanglichen die überaus klare Ordnung des Verhältnisses zwischen Musik und Drama anzumerken: das gegenseitige Sichtragen und Sichstärken der Mächte. *Siegfried Wagners* Regie hat sich auf Neuland begeben. Die kultischen Teile des Werkes hatten von je zu einer gewissen Stilisierung der Darstellung eingeladen. In maßvoller Art ist Wagner den gewiesenen Weg weiter gegangen, und der Vorteil dieser vereinfachenden Zusammenfassung der szenischen Linien kam dem Schlußbilde ganz entschieden zustatten. In dem Sinne der Entrückung des Geschehens aus der Wirklichkeit ist auch der Schleier gutzuheißen, der den Auftritt der neu gekleideten Blumenmädchen bedeckte; da sich aber die Sängerinnen durch ihn zur Erhöhung der Tongebung verleiten ließen, wurde die beabsichtigte Wirkung aufgehoben. Die diesem Bilde vor- und nachgelagerten Szenen (Schloß und Wüste) waren auch im Dekorativen bei verkleinerter Bühnenöffnung erneuert worden. Beim Aufgehen des Vorhangs trat dem Auge ein kräftig modellierter Turm entgegen, der die seitlichen Gegebenheiten mit Absicht im Dunkel ließ und — einerlei, ob voll oder weniger gelungen (ich wurde durch einen roten Tisch im Vordergrunde gestört) — den Willen der Festspielleitung bekundet, sich der modernen Bewegung, soweit es die Musik erlaubt, anzuschließen. Die Wüste vermittelte einen eher erdigen als fahlen Eindruck. Man braucht nur das Mißverhältnis zwischen optischem und akustischem Eindruck in der Karfreitagsszene gegenwärtig zu haben, um von der Richtigkeit einer Experiment und Auswuchs vermeidenden Vereinfachung des szenischen Rahmens überzeugt zu werden. Die schlichte Weiträumigkeit der überkommenen Tempeldekoration nimmt dagegen die Musik willig auf. Wenn man zusammenfassend wieder sagen darf, der »Parsifal« sei nach wie vor bestes Bayreuth und im Sinne äußerer und innerer Vollendung nur hier zu genießen, so trifft man neben dem Verdienst des Orchesters das der von *Rüdel* betreuten Chöre, die in Deutschlands Theatern ihresgleichen kaum finden dürften. Ragt eine Solistenleistung durch die Genialität ihres Trägers aus dem im allgemeinen hohen Niveau heraus, so ist es die reine Vereinigung des Geistigen mit dem

Physischen, wodurch *Barbara Kemp* dem vieldeutig schillernden Wesen der Kundry gerecht wurde; wollte man sagen (und man ist dazu versucht), daß die Auslegung ihren Höhepunkt in dem wortlosen dritten Akt gehabt habe, so wäre man gegen die Gaben des zweiten ungerecht. Neben dieser Erscheinung von bedeutendem Persönlichkeitswert wußte sich Herr *Scheidl* gut zu behaupten: sein Amfortas stand ohne die naheliegenden Übertreibungen in schöner Geschlossenheit vor uns. Auch *Habichs* Klingsor war aus einem Guß und hohen Lobes wert. Dem gegen das Vorjahr gereiften Parsifal *Melchiors* mangelt vielleicht das Knabenhafte ein wenig: sein prachtvoller Tenor hat den Vorzug stark baritonaler Färbung. *Braun* gab dem Gurnemanz eine musterhafte Textbehandlung mit; seine etwas spröde Natur erwärmte sich an den Vorgängen des dritten Aktes zu abrundender Steigerung der Nachschöpfung. Aber: wenn überhaupt eines, so wird das Schicksal des Bühnenweihfestspiels durch den das *Ganze* belebenden Geist entschieden, so wichtig das Einzelne an sich sein mag. Und wir handeln nur zufällig bayreuthisch, wenn wir auf diesen Geist als auf etwas Einziges hinweisen.

* * *

In ihrer ersten Hälfte gab auch die Darstellung des »Ring des Nibelungen« die Gewißheit, daß *Siegfried Wagner* nicht nur Erhalter, sondern auch Mehrer des Reichs ist, dessen Zepter ihm zufiel: »Rheingold« und »Walküre« wiesen — die äußeren Verhältnisse machen ja eine gewisse Zurückhaltung zur Pflicht — Spuren eines neuen Geistes auf, der in der Folge das Ganze belebend durchsetzen wird. Die Regie des Ringes steht ja vor anders gearteten Aufgaben als etwa beim »Parsifal«, dessen naturferner Stil eine die Linien zusammenfassende Inszenierung begünstigt. Die Musik der Tetralogie ist auf weite Strecken hin naturnah: das zeitigt die Versuchung, anstatt der Partitur bei der Regiearbeit das Buch, auf das einzelne Bewegungsmomente der Musik auch geradezu hindeuten, zugrunde zu legen. Man wird dem eine gewisse Berechtigung nicht absprechen dürfen und doch finden können, daß die in diesem Sinn angelegte neue Dekoration des zweiten Aktes der »Walküre« in der Betonung des Realistischen reichlich weit gehe: zu dem Bilde eines von den Arbeitern verlassenen Steinbruchs will weder Ton noch Wort passen. Doch hat die eine Überlieferung nicht gerade glücklich fortsetzende Neueinrichtung bedeutende Vorteile, um derentwillen sie hingenommen werden muß. Die Auseinandersetzung der göttlichen Gatten verliert durch die Zuteilung eines jeden von ihnen an einen abgeschlossenen Felskomplex an Peinlichkeit; die Todverkündung gewinnt aus ähnlichem Grunde bedeutend an Erhabenheit und Größe; und endlich ist es der vierfache Kampf, der zu plastischer Deutlichkeit gerät. War die Wichtigkeit einer die Erscheinungen fassenden und hervorhebenden Beleuchtung hier erkannt und am ruhenden Gegenstande angewandt, so trat dies Mittel an der beweglichen Figur im »Rheingold« mit überzeugender Wirkung in Kraft: es war Loge, der allen

Lichtänderungen zum Trotz vom Augenblick seines raketenartigen Emporloderns aus einer Felsenspitze an von einem ihn als treibendes Motiv charakterisierenden Lichtkreis nicht mehr losgelassen ward. Dieser wirklich etwas bedeutende Regieeinfall wurde von dem jugendlichen, offenbar sehr begabten Darsteller des Halbgottes *Fritz Wolff* sehr geschickt benutzt, während man bei anderen Gelegenheiten (z. B. im »Siegfried«) ein unzweckmäßiges Verlassen und Betreten der Lichtkegel beobachten konnte. Der Urheber der überlegensten Leistung der ersten drei Abende war *Friedrich Schorr*, der den Wotan sang und durch seinen weitausladenden, vorzüglich behandelten Stimmbesitz, durch kräftige Modellierung der Sprache und der Gebärde das böse Mißverhältnis zu verdecken wußte, in das ein nicht von persönlicher Größe des Künstlers getragener Göttervater zu seinen Gegenspielern notwendig gerät. Er war es auch, der den Wert wirklichen, technisch vollendeten Singens für anspruchsvolle Aufgaben in ökonomischer, doch nie am unrechten Orte sparender Meisterleistung erwies. Auf dies Beispiel sollten die Repetitoren immer wieder zeigen; denn zwischen dem Waldvogel und dem Fafner wurde viel »forciert«: wenn der der Natur abgetrotzte Ton je bayreuthisches Ideal *war*, so ist jetzt Gelegenheit, damit zu brechen.

Die zweite Hälfte der Tetralogie zeitigte in der Qualitätskurve der Wiedergabe zunächst eine nicht abzuleugnende Senkung, der dann eine um so erfreulichere Erhebung folgen sollte. Der stilistische Bruch, der durch den »Siegfried« geht, mag einen Teil der Schuld an der Schwächung des Eindrucks tragen; der andere ist in dem Umstand zu suchen, daß dies Drama mehr als die anderen und schwerer auf den Schultern des Einzelnen ruht. So vortrefflich man die Besetzung des Mime, des Alberich, des Fafner mit den bewährten Kräften eines *Elschner*, *Habich*, *Guth* heißen muß, es hängt der Gesamteindruck zu stark von der Auslegung ab, die die Erscheinung des jungen Helden findet. *Rudolf Ritter* ist sich der Verantwortung, die er trägt, zu voll bewußt, als daß es ihm (bei großen subjektiven Vorzügen) gelingen könnte, das Unbekümmerte, Sieghafte von innen heraus zum Ausdruck zu bringen. Unglücklicherweise war *Olga Blomé*, wie sich's schon in der Walküre erwiesen hatte, behindert, so daß auch der letzte Akt den Glanz nicht bekam, dessen er bedarf. Beide Künstler holten den Verlust aber in der »Götterdämmerung«, aus der wir den prachtvollen Gunther des Herrn *Josef Correck* mit Lob hervorheben möchten, wieder ein, und so kam mit Unterstützung der übrigen Kräfte und des einzig zu nennenden, von *Rüdel* betreuten Chors eine erhebende Schlußwirkung zustande, die lange nachleuchten wird. Neben dem Chor ist das Orchester spezielles Zeichen Bayreuths: es wurde von *Michael Balling* mit strenger Sachlichkeit geführt.

Die Berechtigung des Festspielgedankens zu erweisen, das war *Siegfried Wagners* schwerstes Amt: es ist ihm in zweijähriger harter Arbeit gelungen, sich erneut als berufenen Erben zu beglaubigen.

DAS DONAUESCHINGER KAMMER-MUSIKFEST 1925

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Es ist das Ziel dieser Kammermusikfeste, den Querschnitt des jüngsten deutschen Schaffens aufzuzeigen. Neue Begabungen sollen ans Licht gezogen werden.

Aber sehr rasch hat es sich zu entscheiden, ob ein solches Unternehmen seinem Programm treu bleiben kann. Dies kann es, wenn es auf gesicherter geldlicher Grundlage ruht, und wenn es auch sonst nach niemandem zu fragen hat.

Doch wie von selbst verengt sich der Kreis der Aufzuführenden. Cliquentum meldet sich. Zu der Publikumsschicht, die sich um junge Komponisten lagert, treten andere, die Vermittelndes, nur ja nichts Verstiegenes wollen.

Einem solchen gemischten Publikum zu genügen, ist nunmehr der Ehrgeiz der Kammermusikfeste von Donaueschingen. Wobei noch zu bemerken ist, daß auch die musikalische Zeitströmung mitbestimmend wirkt.

Ein weiteres Merkmal des letzten Festes ist der leicht internationale Einschlag des Programms. Man spürt, daß Donaueschingen schon einen kleinen Ansatz zur Weltberühmtheit zeigt und danach handelt.

Ist so viel Einschränkendes gesagt, dann muß auch hinzugefügt werden, daß man dieses Fest nicht ohne Befriedigung und Gewinn verließ.

* * *

Fast kein neuer Name. Aber die meisten von denen, die auftreten, erzählen von einer Wandlung. Vielleicht hätte man in früheren Zeiten manch einen sich ausschreiben lassen, ohne ihn zunächst aufzuführen.

Es drängt sich aber auf, daß ein Musikfest dieser Art in einem anderen Lande nicht möglich wäre. Der Ausländer, der ihm beiwohnt, müßte es als typisch deutsch bezeichnen. Das wurde gerade durch die vorgeführten fremden Werke, von *Alfredo Casella* und von *Alexander Tscherepnin*, beleuchtet. Sie spiegeln eine andere Welt. Man empfindet die scharfe Scheidung zwischen den Musikfesten von Donaueschingen und denen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.

Fällt im Durchschnitt ein Mangel an Unternehmungsgeist, eine Verleugnung des Revolutionären auf, so wird dies doch durch die Rückkehr zu dem gerechtfertigt, was eben als typisch deutsch erscheint: zum Chorgesang. Es bricht, für den Beobachter zum ersten Male, das Bewußtsein durch, daß es zwei verschiedene Klangreiche, also auch zwei verschiedene Musiken nicht geben kann. Die zwingende Notwendigkeit des Ausgleichs zwischen Vokal- und Instrumentalmusik wird durch die Tat anerkannt. Es hat sich gezeigt,

daß Oper, Chorwerk, Lied an dem Zwiespalt zwischen ihnen kranken, wenn nicht zugrunde gehen. Man wendet sich, um den Ausgleich zu erzielen, zu einer Zeit zurück, wo er noch vorhanden war, wo man Singstimmen und Instrument noch vertauschen konnte, wo man noch nichts von den Problemen ahnte, die sich aus der Entwicklung ergeben sollten. Es ist ein neues Gewissen des Handwerks erwacht. Starke Anregungen gehen hier von Deutschland aus, so sehr auch zugestanden werden muß, daß dieser Trieb zur Versöhnung des Gegensätzlichen eben in unserer Zeit liegt. Aber in Deutschland gibt es eine Tradition des Chorgesanges, die nur in England ihresgleichen findet. Freilich fehlt es gerade in Deutschland nicht an Hemmungen: Liedertafelei, Männerchorgesang, wie er sich in der Kaiserzeit entfaltet hat, mag im einzelnen Ehrenwertes hervorgebracht haben, von der Reinheit des a cappella-Stils aber ist dieser Gesang der Vielen, Vielzuvielen himmelweit entfernt.

Das Gefühl dafür hat sich seit einiger Zeit angekündigt: das Dasein verschiedener a cappella-Chöre und der auf eine noch geringere Zahl, elf, gebrachten Stuttgarter Madrigalvereinigung beweist, wie tief das Empfinden für die Reinheit der Stimmführung verankert ist, und wie sehr man die Ausdrucksmittel hierfür bilden und schleifen will.

Denn, im letzten Grunde, geht es ja darum, der instrumentalen Kammermusik eine gleichgerichtete vokale entgegenzuhalten. Wie jene, im Hinblick auf die Jahrhunderte zwischen Renaissance und Neuzeit, allmählich ihren Stil reinigt, so will es auch diese. Ist dies geschehen, dann sollen beide zusammengeführt werden. Jedes Zusammenwirken beider von heute zeigt den Zwiespalt auf; ist erst aus der auf das notwendigste Maß zurückgeführten Mehrheit von Stimmen ein Höchstes gewonnen, dann kann auch die Paarung des Vokalen und des Instrumentalen für die Zukunft Neues und Wertvolles ergeben.

* * *

Die Gefahr der Rückwendung zu einer älteren Zeit bleibt immer die Kopie: man macht, von den Wundern des Handwerks, das den Ausdruck von selbst gebar, völlig benommen, einen Sprung in die Vergangenheit. Damit aber wird alle Zwischenentwicklung verleugnet.

Es ist nicht zu verhehlen, daß das jüngste Beispiel Igor Strawinskijs, seine Klaviersonate, gefährlich wirken könnte. Sie wurde hier, wohl zum ersten Male, öffentlich gespielt. Strawinskij selbst gibt sie, seiner jetzigen Art gemäß, als reinste Musik, ganz ohne eigene Betonung. In keinem Falle aber wird es leicht sein, von Stücken wie etwa seinem Concertino oder seinem Streichquartett die Brücke zu dieser Sonate zu finden. Seine Richtung zum Typischen, die mit »Pulcinella« beginnt, führt von selbst zu einer gereinigten Kunst. Niemals war Strawinskij der Kopie so nahe wie hier. Nur die letzte Verfeinerung des Gewebes scheint ihn zu reizen: man spürt den Ehrgeiz des chef

d'école, als klassisch zu gelten; er ist um so brennender in dem Revolutionär von einst, der so viel Ordnungssinn in sich trägt.

Das seltsamste Muster einer Kopie wird von Wilhelm Weismann in seinen »Italienischen Madrigalen« für fünf- und sechsstimmigen gemischten Chor geboten. Merkwürdig, wie sich nunmehr die Erscheinung eines Händel oder Adolf Hasse oder deutscher Madrigalisten wiederholen will, nur mit dem Unterschiede, daß jene Deutschen an ein lebendiges Vorbild anknüpften, während hier angewandte Historie sich betätigt. Wir sind mitten im Kunstgewerbe, das ja seine Parallele in der bildenden Kunst findet. Handfertigkeit und Klangsinn arbeiten hier rühmenswert, aber das Schöpferische beginnt doch eben jenseits solcher kunstgewerblichen Tätigkeit. Dante und Tasso, die den Vorwand hierfür abgeben, gehören gewiß der Weltliteratur an, aber sie fordern die Verlebendigung aus unserem Geiste.

Auf diesem Wege begegnen wir auch Paul Hindemith. Es ist der Gott von Donaueschingen. Die oft auftretende Ziellosigkeit seines Schaffens, in seiner alles überragenden Begabung begründet, läßt sich auch hier feststellen. Auch er spielt mit der Madrigaltechnik; und es kann, bei der Bedeutung seiner Persönlichkeit, nicht anders sein, als daß auch das Technische, keineswegs so glatt und einwandfrei wie bei Weismann, sich verpersönlicht. Er schreibt Madrigale für gemischten Chor nach altdeutschen Texten, deren Frischfröhlichkeit zu seiner Natur spricht. Daß er aber zwischen einer sehr würzigen Satzkunst und der Liedertafelei des »Guguck« pendelt, zeigt eben wieder das Manko seines Wesens.

Felix Petyrek, Ernst Křenek, Max Butting machen Lied- und Madrigalkunst mehr oder weniger zum Abdruck der Zeit und der Persönlichkeit. Am überraschendsten Petyrek, der heute auf einer von keinem Mitstrebenden sonst erreichten Höhe der Einsicht und des Könnens steht. Drei frohe geistliche Madrigale aus »Des Knaben Wunderhorn« für Frauenchor weisen eine Verknüpfung älterer Technik mit neuem Klanggefühl, eine ganz seltene Mischung von Naivität und Verfeinerung auf. Das ist nicht gemacht, sondern ganz echt. Křenek erinnert in seiner Reihe »Die Jahreszeiten« für Kammerchor nach Hölderlin an seine Anfänge. Die menschliche Stimme wird mit der Unbefangenheit eines verwandt, der sich entspannen will. Bis in dem letzten Stück »Der Winter« die atmosphärische Feinheit des Hölderlinschen Gedichtes in die Musik ganz übergeht. Man freut sich, diesen Křenek, der sich vor letzten Folgerungen in der Instrumentalmusik nicht scheute, hier zu finden, wo er Anlauf zu neuen Taten nimmt. Und Max Butting, sonst keineswegs so scharf geprägt wie die eben Genannten, ist doch in seinen vier- bis achtstimmigen gemischten Chören zu einer Gedrungenheit des Stils gelangt, die von Sammlung und Verantwortungsgefühl spricht.

Es wurde von den Sängern Außerordentliches gefordert. Sie hatten dem Stil und der Stilunsicherheit, der Klarheit und dem Zwischentönigen gerecht zu



Felix Weingartner

Franz Schalk

Zeichnungen von Hans Schließmann

Max Pauer

Alfred Grünfeld



Wilhelm Backhaus

Zeichnungen von Hans Schließmann



Frederick Lamond



Heinrich Grünfeld



Pablo Casals

Zeichnungen von Hans Schließmann



Oskar Nedbal als Bratschist, am Klavier, als Dirigent und Zuhörer

Zeichnung von Hans Schließmann

werden. Daß sie es ohne Schwanken und mit großer Wirkung taten, zeugt außer für den Wert des Materials auch für die feste und feinfühlige Führung Dr. Hugo Holles.
In diesem Zusammenhang sind auch die Lieder mit Klavier von Hanns Eisler zu erwähnen. Aber das ist mehr Forderung der Statistik als der künstlerischen Gerechtigkeit. Man kann hier die rasche Mechanisierung des Schönberg-Stils in einem jungen Musiker beobachten, von dem man anderes zu erwarten berechtigt schien. Hedwig Cantz, Vorsängerin der Stuttgarter Madrigalvereinigung, sang auch diese Lieder.

* * *

Mit dem Quintett für Klavier, Horn, Violine, Viola, Cello von Heinrich Kaminski sind wir bei dem großen Schlager der Instrumentalmusik in Donaueschingen angelangt. Kaminski ist allzu rasch populär geworden. Seine Polyphonie, die formgestaltend sein will, mündet doch heute in eine sehr anständige und wohlklingende Normalmusik. Und selbst wo er sich, wie hier im langsamen Mittelsatz, auf etwas Besonderes, auf ein altbretonisches »Angelus« beruft, geschieht es nur, um seinem Ideal einer für die Mittelschicht des Publikums wirksamen Musik treu zu bleiben.
Erhart Ermatinger ist ein geistiger Mensch, dem es Mühe macht sich zu finden. Und sein Quartett hat noch nicht die Dichtigkeit der Form erreicht. Allerdings, etwa gegen Aarre Merikanto gehalten, dessen Konzert für Violine, Klarinette, Horn und Streichsextett an dem gleichen Abend vorgestellt wurde, hat es den Vorzug einer Substanz, die diesem fehlt.
Es ist eine Freude, Philipp Jarnachs Sonatine nochmals in klingender Durchsichtigkeit von dem Komponisten gespielt zu hören. Leicht zu begreifen, daß es nicht sofort schlagkräftig wirkt. Jarnach versagt dem großen Publikum die fetten und süßen Bissen, die es begehrt. Es ist eine Zurückhaltung im Sichbekennen hier zu spüren, dabei doch das Walten einer Phantasiekraft, die mit dem Gefühl der Verantwortung für die Form arbeitet. Jeder der drei Sätze ist von eigenem Charakter. Das Concitato am aufgeschlossensten. Dies ist Musik, bei der man nicht nach Atonalität, Linearität fragt, obwohl sie vorhanden sind. Die Zusammenfassung aller Züge ist meisterlich. Das Melos bezeugt noch den Nachklang des Romanischen. Hierzu stehen nicht übel die vier Fugen Felix Petyreks, die alles Studienhafte in einen innerlichen Ausdruck aufzulösen suchen.
Das Geschick Alfredo Casellas, des jedenfalls Vielseitigsten unter den Italienern, bestätigt sich auch in seinem Concerto für Streichquartett. Strawinskij klingt hier durch wie das italienische Volkslied, alles Problemhafte ist vermieden. Das Publikum ist glücklich; um so mehr, als das Amar-Quartett hier besonders Kraft und Leidenschaft für Klang und Rhythmus unüberbietbar einsetzt.

Es wird sich auch, wenn wir Otto Siegls Sonate für Violine und Klavier als anspruchsvolle Belanglosigkeit unter den Tisch fallen lassen, empfehlen, das Concertino für Violine, Flöte, Klarinette, Horn von Paul Dessau gegen das Konzert für Flöte und Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters von Alexander Tscherepnin zu halten: dieses, schmissig, lustig, kräftig, aus sehr scharf geprägtem rhythmischem Gefühl und Klangsinn hervorgegangen, erfüllt etwa das, was Dessau im großen und ganzen anstrebt. Aber dort ist mehr Naturkraft als hier. Immerhin weiß Dessau seine Instrumente sicher zu behandeln. Aber Tscherepnin, das fühlt man, ist einer von den Russen, die in Paris weltläufig werden. Wie weit er, der sich als Autodidakt bekennt und gewiß nicht mit allzuviel Tradition beschwert ist, so gelangt, werden wir sehen. Vorderhand fällt er als interessanter Draufgänger auf.
Aber es ist hinzuzufügen, daß hier wie schon vorher Hermann Scherchen das Ensemble hervorragender Spieler zu charakteristischer Leistung zusammenfaßte.
So sehr das Vokale das Übergewicht hatte: auch die instrumentale Kammermusik blieb bemerkenswert.
Kurz: es ist Herrn Heinrich Burkard für die geschmackvolle Auswahl und hochwertige Durchführung des Programms, dem Fürsten zu Fürstenberg und der Stadt Donaueschingen für die Förderung des Unternehmens zu danken.
Die Südwestecke des Reiches hat wieder einmal in die deutsche Zukunft hineingeleuchtet.

JAZZ-MUSIK

VON

HERMANN SCHILDBERGER-GLEIWITZ

Es ist ein Zeichen von geistiger Arterienverkalkung, alles Neuartige und sogenannte »Moderne« abzulehnen, weil es zunächst fremdartig oder widersinnig erscheint. Aber der tiefer blickende, die Gesetze der Relativität kennende Beobachter wird noch bis in die Widersinnigkeiten hinein Lebensäußerungen erkennen und die im Verborgenen keimenden Werte aufspüren.
Als aus Amerika die ersten Jazzklänge in die Ohren der gebildeten Mitteleuropäer drangen und das Trommelfell erschütterten, empörte sich die gesamte zivilisierte Welt über die Entartung des Geschmackes, die Herabwürdigung der Musik zu einem tonlosen Tohuwabohu, zu einem widerwärtigen Geräusch von wilden Rhythmen, die angeblich nur den Zweck verfolgen, die rohen Urtriebe von tanzenden Menschen wachzurufen und sie in einen Taumel sinnlicher Ausschweifungen hineinzuziehen.

Diese Auffassung war anfangs nicht unberechtigt, weil nicht die echte Jazzmusik zu uns importiert wurde, sondern statt deren eine entstellende Kopie, eine Verzerrung, die das Entgegengesetzte von dem vorstellte, was das Original bedeutete. (Die Jazzmusik in Amerika mag allerdings anfänglich von Ausartungen begleitet gewesen sein.) Noch immer trifft man überall diese Pseudo-Jazzkapellen an, die daran schuld sind, daß bis auf den heutigen Tag jeder, der auf sich etwas hält, bei dem Worte Jazz sich bekreuzigt.
Deshalb wird zunächst die Behauptung, daß der Jazz für das Musikleben unserer Zeit eine wertvolle Bereicherung bedeutet, Kopfschütteln hervorrufen. Doch selbst auf die Gefahr hin, als Ketzer verschrien zu werden, soll auf Grund sachlicher Erwägungen die Bedeutung, der künstlerische Wert der Jazzmusik nachgewiesen werden und ihr die wohlverdiente Würdigung zukommen.
Die Wiege der Jazzmusik steht in Amerika, wo noch jetzt die Kompositionen entstehen und wo sich nach wie vor die Heimat der Tanzkapellen befindet. Nordamerika, in der Technik allen Ländern um Jahrzehnte vorausgeeilt, aber bisher ohne eigene Kultur, hat nun doch in der Kunst etwas Originelles: die Jazzmusik, hervorgebracht. Innerhalb der Tonkunst war die Bildung einer neuen Richtung möglich, weil man Gelegenheit hatte, auf die Musik der Ureinwohner, der Neger, zurückzugreifen und deren eigenartige Rhythmen als belebendes Element der Musik — und zwar der Tanzmusik — zuzuführen. Nebenher geht die Aufnahme der sogenannten »nigger songs« in die abendländische Musik mit ihren weichen, melancholischen, verträumten und einfach kindlichen Weisen. (Schon frühzeitig hat hier der Böhme Dvořák einen Vorstoß gemacht, indem er Niggermusik in seine Kompositionen aufnahm.)
Der Rhythmus der Niggermusik, deren Eindringen durch den argentinischen synkopierten Tangotanz vorbereitet war, änderte den Charakter der Tanzmusik von Grund auf. Mit der rhythmischen Veränderung und Erweiterung verband sich die Umgestaltung des Klanges durch Aufnahme bisher kaum benutzter Instrumente, der Saxophone, und insbesondere durch die virtuose Beherrschung und neuartige Behandlung der bisherigen Instrumente, namentlich der zur rhythmischen Verstärkung und Verdeutlichung herangezogenen, in bisher ungeahnter Vielseitigkeit gebrauchten Schlaginstrumente. Die auf solche Weise neu entstandene Tanzmusik erhielt jedoch ihre stärkere Neuprägung durch eine komplizierte Kompositionstechnik, wie sie für Tanzmusik bisher überhaupt nicht und nur in der Kunstmusik (Bach) verwendet wurde. Diese kurz angedeutete Entwicklung bedarf der näheren Ausführung.
Worin besteht die Eigenart des neuartigen, von der Niggermusik herkommenden Rhythmus? Die Synkope herrscht — und damit geht eine Umwertung der Taktwerte vor sich. Es gibt nicht mehr gute und schlechte Taktteile, denn eine grundsätzliche Betonung der guten Taktteile, die doch gerade bei der Tanzmusik besonders wichtig erschien, hört auf; die ehemals

schlechten Taktteile erfahren sogar bei der Betonung den Vorzug. Durch die geschickte Verwendung der Pausen, ihre Hineinbeziehung in die Melodie, durch Verschiebung und Verschachtelung von Taktteilen wird eine unendliche Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gestaltung ermöglicht. Sobald dieser Hauptbestandteil der Musik auf eine neue Grundlage gestellt war, fand die Reorganisation der Materie, des Klanges und der Kompositionstechnik statt. Der Amerikaner als Schöpfer und Ausschöpfer aller technischen Errungenschaften ist Virtuose auf allen Gebieten. So gelang es den dortigen Musikern, die Instrumente in einer Vollendung zu spielen, wie sie früher selbst bei den ausgezeichnetsten Orchestermusikern nicht gekannt war.*) Gleichzeitig geschah die Einführung und virtuose Verwendung der Schlaginstrumente, die nunmehr in raffiniertester Weise gebraucht, auch solistisch verwendet wurden. Ebenso erschienen die Saxophone zur komischen Illustration wie zur Verlebendigung des Ausdrucks besonders geeignet und fanden daher, weil sie in klanglicher Hinsicht am modulationsfähigsten waren, in hervorragendem Maße Verwendung; aber darüber hinaus entlockten die amerikanischen Musiker allen Instrumenten ganz neuartige Töne; sie erfanden geradezu neue Klänge, sie behandelten jedes Instrument ganz aus der Eigenart seines ihm anhaftenden Klanges und lenkten so darauf hin, die einzelnen Instrumente melodieführend auftreten zu lassen. Von da aus gelangte man schließlich zu einer Stimmführung, für welche die Musiktheorie nur den Ausdruck Polyphonie kennt.

Das demokratische Amerika schuf sich ein nach demokratischen Regeln gehandhabtes Orchester. Jeder Spieler darf ein unbekümmertes und ausgeprägtes Eigenleben führen, die Individualität seines Instrumentes in weitestgehendem Maße zur Geltung bringen, und doch ordnet er sich dem Staatswesen, seinem Orchesterkörper, in vorbildlicher Weise unter. Die Selbstdisziplin ist eine bewunderungswürdig strenge. Diese Unterordnung ist es, die der nach Europa übertragenen Jazzmusik völlig fehlt. Darum kam eine Anarchie im Orchesterstaate zum Ausbruch, wie sie in Amerika niemals bestanden hatte und bei uns nur abschreckend wirken konnte. Dieser Bolschewismus ist nun erst zum Teil eingedämmt worden. Trägerin der Ordnung wurde aber eine sich den bestehenden Kunstgesetzen unterwerfende, neuentwickelte Kompositionstechnik, durch die sich die Jazzmusik endgültig von der bisherigen Tanzmusik äußerlich und innerlich loslöste.

Dem Zweck des Tanzes entsprechend bestand die Musik aus einer im Zwei- und Dreivierteltakt geschriebenen, flüssig und dabei ruhig gehaltenen Melodie,

*) In der Zeit vor und nach Bach ist beispielsweise in verschiedenen Tonwerken manches für Trompete geschrieben, was bis heute trotz der technisch wesentlich verbesserten Instrumente nicht spielbar war. Es mußte aber angenommen werden, daß zu Bachs Zeiten diese Töne gespielt wurden. Man fand eine Lösung durch die Hypothese, daß es Musiker gab, die auf der Trompete nur einen einzigen Ton ihr Leben lang spielten und deshalb Virtuosen dieses einen Tones waren. Seitdem die Jazzkapellen existieren, werden von ihnen solche außerordentlich hoch liegenden Töne mit Leichtigkeit hervorgebracht.

die von wenigen einfachen Harmonien getragen wurde, die eigentlich nur eine anmutige Verkleidung des gleichmäßig und monoton bewegten, daher starren Rhythmus war. Das änderte sich völlig, mußte sich ändern, als der Rhythmus komplizierter geworden war, sich nicht mehr gleichförmig bewegte und keinen oder doch wesentlich erweiterten Gesetzen unterworfen war, jegliche Starrheit verlor, weil er die Taktgrenzen nicht mehr respektierte und sich über jedwedes Taktgefühl hinwegsetzte, das nur in der Einheit des Taktes wurzelte. Die ausgeprägt rhythmischen, unruhig bewegten, Steigerungen und Spannungen in sich bergenden Melodien konnten nunmehr keinen gewöhnlichen Grundbaß zum Fundament haben, der für jeden Takt die Harmonie bestimmte. Die Entspannungen, die diese Melodien erforderten, durften nicht hintereinander, sondern mußten gleichzeitig durch eine parallel geführte Gegenstimme erfolgen. So kam es, daß wohl zunächst die Baßstimme ihre frühere Bestimmung änderte und als Entspannungsfaktor eintrat, wenn nicht gerade eine lineare, homophone Führung der Oberstimme möglich war. Auch eine andere Stimme löste den Baß ab, der nur mitunter seine ehemaligen Funktionen erfüllen mußte, und übernahm die kontrapunktische Führung — denn ein Kontrapunkt ist es, der hier Anwendung fand.

So entstand allmählich aus dem leichtgefügten harmonischen Bau ein polyphones Geäder, ein kontrapunktisches Flechtwerk, mit der Variation und der imitatorisch-kanonartigen Stimmenführung als überwiegend verwandten Kunstmitteln. Die neue Stilbildung ging durchaus im Rahmen der heute bestehenden musikästhetischen und kompositionstechnischen Gesetze vor sich. Dadurch gelang es der Jazzmusik, sich auf ein künstlerisch voll beachtenswertes Niveau zu schwingen. Und das ist wohlbemerkt: Tanzmusik.

Welchen Einfluß hat nun die technische Umstellung auf den geistigen und auf den Gefühlsinhalt gehabt, welche Gefühlswelt erfüllt die neuentstandene Form? In der alten Tanzmusik sucht man vergebens nach einem bestimmten Inhalt. Die Gleichförmigkeit des Baues und der Schreibweise beschränkt den geistigen und seelischen Gehalt auf ein Minimum; es herrscht vielmehr die Absicht vor, den Rhythmus mit wenigen melodiösen Arabesken zu verzieren. Einige Höhepunkte werden freilich erreicht. So die Walzer eines Johann Strauß; Wiener Blut, Lebensart und -stimmung sind da in süße Weisen hineingegossen, in Werke, die ausnahmsweise Anspruch auf künstlerische Wertung erheben.

Der neue Tanzmusikstil eröffnet neue Perspektiven.*) Die Mannigfaltigkeit des Rhythmus, die Färbungsmöglichkeit der Instrumente führen unmittelbar in die Gefühlswelt des Amerikaners hinein, weil seine Wesensart in diese Tanzmusik Eingang gefunden hat.

*) Daß auch der Gesellschaftstanz anders geworden, daß durch die Jazzmusik endgültig die ermüdende Langweiligkeit des Rundtanzes beseitigt ist, und daß durch den Figurentanz in seinen verschiedenartigen Abwandlungen Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen wurden, ist eine natürliche Auswirkung dieser Musik.

Besitzt denn der Amerikaner zunächst überhaupt ein Gefühlsleben? Ist er nicht gefühlskalt? Alte und Neue Welt werden sich heute nur zum Teil verstehen, weil sie noch immer wesensverschieden sind. Aber wir können den Amerikaner gerade aus dieser seiner Musik erleben, die ein Konterfei seines Wesens — innerhalb noch zu ziehender Grenzen — geworden ist. Es mag hier unerörtert bleiben, ob der Amerikaner Das besitzt, was wir »Seele« nennen. Ein Urteil ist schon darum erschwert, weil wir Europäer selbst allmählich amerikanisiert werden, weil die Amerikanisierung schon derart weit vorgeschritten ist, daß eine objektive Stellungnahme nicht mehr möglich ist. Aber das Naturell des Amerikaners liegt offen zutage. Des Philosophen Emersons Lehre von dem ewigen Ausgleich aller Dinge findet hier wieder einmal seine Bestätigung. Der Arbeitstag nimmt infolge seines gesteigerten Existenzkampfes Körper, Geist und Nerven des Amerikaners in einem solchen Höchstmaß in Anspruch, daß sich ein Gegengewicht gegen diese Überlastung heranbilden muß. Das fühlt der Amerikaner und danach handelt er. Nach beendeter Tagesarbeit folgt auf körperliche Anstrengung Körpererfrischung, Körpertraining durch sportliche und sonstige gesundheitfördernde Betätigung; der Nervenüberreizung macht eine Nervenentspannung Platz, die sich durch eine sorgsam gepflegte Geruhsamkeit herbeiführen läßt. Ebenso aber auch durch Spiele, Tanz, Aufenthalt im Freien; die geistige Überarbeitung findet einen Ausgleich durch erlösenden Humor, kindliche gedankenlose Freuden und eine unbefangene Gesellschaftspflege. So ölt der Amerikaner seine eigene Maschine täglich ein, und so hat er es im Gegensatz zu uns Europäern verstanden, den Ballast der Gedankenschwere, Bedrücktheit und Unfreiheit von sich zu werfen und den Lebensgenuß wieder zu erobern, der sich jenseits aller Bekümmernisse, die der harte Lebenskampf mit sich bringt, als unbefangene, harmlose Freude am Dasein kundtut. Das ist geschehen, obwohl der sich unter gewaltigsten Schwierigkeiten vollziehende Existenzkampf sicherlich eine vermehrte Versklavung des einzelnen herbeigeführt hat und obwohl oft genug vielleicht die eben geschilderte Lebensheiterkeit nur ein Veitstanz der in einem großen Mechanismus eingespannten Menschen ist, die als Räderchen von irgendwo einen Anstoß erhalten haben, unaufhaltsam rotieren und selbst dann noch in Bewegung bleiben, wenn ihre Ruhepause eingetreten ist.

Den innerlich freigewordenen Menschen finden wir in der Jazzmusik, dort ist der amerikanische Feiertag mit seinen Freuden und den mannigfachen heiterharmlosen Spielen. Das alles ist gerade in die Tanzmusik übergegangen, weil dem Amerikaner der höchste Ausdruck der Freude: Tanz ist. Ergötzlich ist diese Lebensart des in geschäftlichen Dingen so stahlharten Businessman. Mit unbeschreiblichem Eifer, mit einer erstaunlichen Ausdauer wird der Tanz von jung und alt betrieben, als ob Zarathustra mit seiner Tanzseele hier ein Volk von Jüngern gefunden hätte.

In der Jazzmusik pulsiert dieses bewegte naturhafte Leben. Sie ist keine parfümierte, dekadente, schwül-sinnliche, nervenkitzelnde Musik mehr, welche die einzig gesellschaftlich erlaubte Form der erotischen Betätigung — nämlich den Tanz — in ein schmutziges Fahrwasser zu ziehen sucht. Natürlichkeit, Humor und Frohsinn, Heiterkeit, Einfachheit und Keuschheit der Empfindung haben sich dafür den Platz erobert, ein Tanzspiel von äußerster Lebendigkeit und Vielfältigkeit, von unerschöpflicher Erfindungskraft ist entstanden. Wo in Europa die Tonmusik versandet, weil die Menschen gefühlsarm geworden sind und weil nur schwer erarbeitete, durch den Intellekt gewonnene Gedanken in musikalische Formen gekleidet werden, da entsteht hier endlich wieder eine lebenswarme Musik mit einer überreichen Fülle von Einfällen, ohne die überwiegend intellektuelle Einstellung; frei und unbekümmert fließt eine Musik, die wirklich aus dem Leben geschöpft ist.

Die Verwendung des Kontrapunkts führt zu einer gesteigerten Verlebendigung des musikalischen Geschehens, das naturgemäß einen impressionistischen Grundzug erhält. Es wird ein Tummelplatz übermütigen Musizierens dank der hervorragenden Variationskunst und der überwiegend zu humoristischen Zwecken ausgewerteten Instrumente. Was für Klänge, drastisch-naturalistisch, entstehen allein schon durch die raffinierten Klangeffekte des Stopfens der Blechinstrumente in den ausgeklügeltsten Arten und mit den abgefeimtesten Mitteln. So kommt es, daß auch nicht ein Stück dem anderen ähnelt, jedes wieder Neuheiten bringt und in der Stimmung verschiedenartig gehalten ist. Unerschöpflich dabei die Phantasie — aber nicht der Komponisten, sondern die der ausführenden Musiker selber. Und damit kommen wir wieder auf etwas Neuartiges, nicht Dagewesenes oder vielmehr auf etwas, was seit dreihundert Jahren nicht mehr dagewesen.

Wer sich ein wenig mit Musikgeschichte beschäftigt hat, wird von der Tatsache Kenntnis haben, die Musiker und Laien gleichermaßen in Erstaunen setzt und beinahe unglaubwürdig erscheint —: der Art des Musizierens eines Orchesters vor etwa dreihundert Jahren. Es ist nämlich erwiesen, daß die Komponisten der damaligen Zeit gerade nur den bezifferten Baß, also den Gang des Basses mit der darüber stehenden Harmonie zu der Melodiestimme komponierten, während die Mittelstimmen nicht ausgeschrieben waren und von den ausführenden Musikern in freier Improvisation ausgeführt wurden, wie auch der Cembalist, dessen Aufgabe darin bestand, die Harmonien zu stützen und zu verdeutlichen, stets frei phantasieren mußte. Man staunte bisher über die kompositorischen Fähigkeiten der damaligen Orchestermusiker. Etwas Ähnliches erlebte man später nur in der Zigeunermusik. Und heute ist dieses Musizieren bei den Jazzleuten wieder aufgetaucht.

Doch ist es dem Handwerklichen weit entrückt. Die Variationskunst, die Harmoniefolge, — hier oft als Zusammenklang der selbständig geführten Einzelstimmen —, der Entwicklungsgang der einzelnen Phrasen tragen streng

sinfonischen Charakter; der Ablauf vollzieht sich logisch, abwechslungsreich, bei ökonomischem Gebrauch der Mittel, also wie in einem Musikstück, das zur Kunstmusik, und zwar moderner Richtung, gehört. Man kann tatsächlich jedes einzige Tanzstück, das von einer Jazzkapelle gespielt wird, als Thema mit Variationen bezeichnen, ohne den musiktheoretischen Gesetzen irgendwie wehe zu tun. Das einzige, was scheinbar nicht variiert wird, ist der Takt, der ja stets als Dreiviertel- oder Vierviertelktakt erhalten bleiben muß. Scheinbar, weil statt dessen der Rhythmus so vielfältig und eigenwillig ist, daß er durch das Hinübergreifen in den folgenden Takt die einzelne Taktart verwischt und so einen vollständigen Ersatz für das Fehlen des Taktwechsels schafft.
Welchen Charakter trägt nun das rein Musikalische? Ein Thema setzt ein und gibt gleichsam das Signal zum Anfang: weich, verträumt, mit einer Süße wie der »smile« Blick oder Augenaufschlag der Amerikanerin, auch wild, ausgelassen wie ein dahinjagender Cowboy oder lärmend, pochend wie das Getümmel des Broadway. Bisweilen wird das Thema homophon von anderen Instrumenten fortgeführt, so daß die sequenzartige Durchführung auf ein Abwandeln des Themas in allen Farbtönen, Farbmischungen und rhythmischen Verschiebungen beschränkt bleibt, was in der phantasievollsten Weise geschieht. Oder aber eine oft geradezu kühne Kontrapunktik setzt schon mit dem Thema ein. In welch fesselnder Weise und wie originell die Durcharbeitung, die Durchführung der einzelnen Stimmen vor sich geht, ist Sache der einzelnen Kapelle. Wie einst vor dreihundert Jahren der Konzertmeister die Leitung innehatte und die Führung der einzelnen Stimmen beobachtete (was später auf den Cembalisten überging), so ist jetzt der Mann am Schlagzeug der künstlerische Leiter, von dessen Impuls, rhythmischem Gefühl und Geistigkeit die Gestaltung des Musikstückes abhängt. Die Musiker spielen ihre Stimmen stets frei aus dem Kopf, erfinden so im Augenblick die Variationen. Deshalb wird jede Kapelle, obwohl sie die gleiche Unterlage, nämlich die von einem Komponisten gelieferte Melodie mit skizzierter Harmonik besitzt, ihrer Einstellung und ihrem Können entsprechend das Stück verschiedenartig variierend aufführen. Selbst ein- und dieselbe Jazzband wird ein Stück nie gleich spielen, sondern ständig neue Nuancierungen, andere Variationen herausbringen.
Die künstlerische Höhe der Orchester ist im allgemeinen sehr bedeutend. In Amerika nimmt wohl die Whiteman-Kapelle, die man auf den Victor-Grammophonplatten in höchster Vollendung hören kann, die erste Stelle ein, während beispielsweise die bekannte Londoner Señoraband vom Savoy-Hotel, die in Berlin gastierte, schon von mittelmäßigen amerikanischen Kapellen in den Schatten gestellt wird, weil die Variationskunst und Instrumentierungsart bei den Engländern nicht genügend ausgebildet ist und weil oftmals eine gewisse Gleichförmigkeit der Darstellung Platz greift. Auch fehlt ihnen der haarscharfe, wie ein Uhrwerk funktionierende Rhythmus der Amerikaner,

der den menschlichen Körper förmlich elektrisiert. Es gibt von der Whiteman-Kapelle gespielte Jazzmusikstücke, die man unverändert als Scherzosätze in eine Sinfonie hineinstellen könnte. Es sind abgerundete, künstlerisch bedeutende, gedanklich durchgearbeitete, vollendet instrumentierte Stücke in heiterem Charakter von einem Humor und einer Lebendigkeit, wie sie von einem begabten Sinfoniker nicht besser geschrieben werden können. Daß solche künstlerische Bewertung möglich ist, gibt zu Überlegung Anlaß und führt zu folgender Erwägung:

Die Kunstmusik bedarf von jeher neuer Anregungen, Beeinflussungen von außen her, insbesondere eines Zuflusses vom Leben, damit sie nicht ihren Weg abseits davon nimmt. Dann wird sie kalkartig, eine Kunst der ganz Wenigen, Gehirnsache, Ausdruck dekadenten Künstlertums. So hat die Musik stets durch das Volkslied Auffrischungen erfahren. Ebenso hat sie morgenländische Elemente in sich aufgenommen und ist mit Exotik durchsetzt worden. Und so erfährt sie nunmehr die Beeinflussung der Negermusik durch Aufnahme der nigger songs, vornehmlich aber der Rhythmik mit ihrer scharfen Ausgeprägtheit, wie sie der europäischen Musik bisher unbekannt war. Doch weiter. Der Vorgang, daß ein gewöhnliches volkstümliches Tanzstück, wie es das Menuett anfangs war, zur Kunstmusik erhoben und als Satz einer Sinfonie Eingang und regelmäßige Verwendung fand, wiederholt sich nunmehr bei der Jazzmusik. Der Foxtrott oder Shimmy, der beliebteste Tanzmodus der Jazzmusik, schon jetzt von sich aus zu künstlerischer Höhe herangereift, wird zweifellos in die Kunstmusik offiziell eingeführt werden. Ob dies unter dem Namen Foxtrott geschieht, ist fraglich, aber auch unerheblich. Es genügt, daß dieser Vorgang sich tatsächlich vollzieht. An dieser Stelle erhalten wir einen tiefen Einblick in die Entwicklungsphasen der Musik, erleben wir einen Prozeß innerhalb der Kunst, wie er sonst kaum an der Oberfläche spürbar wird. Wie solche Erkenntnisse nachzuprüfen sind, dafür ein kleines Beispiel. Kürzlich führte Otto Klemperer in Berlin Suitenmusik von Pergolesi auf, die von Strawinskij reizvoll bearbeitet und ins Moderne übersetzt worden ist. Ein einzelnes Stück daraus, voll drastischen Humors, köstlich-heiter instrumentiert, errang sich stürmischen Erfolg und mußte da capo gespielt werden, in Berlin bei einer Orchesteraufführung eine Seltenheit. Was verschaffte Strawinskij den Erfolg? Er hatte einen regelrechten Foxtrott aus dem Stück gemacht, genau in der Art, wie es bei den Jazzkapellen Brauch ist. Das stets das unbefangenste Urteil sprechende Publikum hat also unbewußt die künstlerische Bedeutung und Wertigkeit des Jazz anerkannt. Es ist überrumpelt worden, denn es wäre wohl anders gekommen, wenn Strawinskij das Stück als Foxtrott oder Jazzmusik bezeichnet hätte. (Die chinesische Mauer der Vorurteile ist nun einmal nicht zu durchbrechen.)

Die Eigenkraft der Jazzmusik scheint stark genug, sich durchzusetzen. Wie einst die Exotik, so wird der Jazz nicht sein, sondern wird die Kunstmusik

bereichern, die stets die wertvollsten Ergebnisse des volkstümlichen Kunstschaffens sich aneignete und verarbeitete. Die neue Zufuhr von Energien ist ihr Lebensgesetz.

Die Erweiterung der Musik durch Jazz bedeutet — dies ist hervorzuheben — keinen Schritt ins atonale Gebiet. Diese Möglichkeit bestand bei der Aufpfropfung der exotischen Musik, die doch gänzlich atonal ist und einem ganz anders gearteten Tonempfinden entstammt. Die Jazzmusik bringt in dieser Beziehung keinen Fortschritt. Sie ist zeitgemäß und hat der Kunstmusik neuester Richtung die kühne Harmonik und den völlig freien, kontrapunktischen Satz entnommen, aber sie geht nicht darüber hinaus und beugt sich den wenn auch noch so erweiterten Gesetzen unserer Tonalität. Ein weniger geschultes Ohr mag vielleicht — wie bei moderner Musik überhaupt — anderer Ansicht darüber sein, aber der Kenner des modernen Orchestersatzes wird die klare Schreib- oder Spielweise, wie es richtig heißen muß, heraushören und um so mehr von dem hohen Können der Musikanten überrascht sein. Paul Hindemith soll auf seinen Konzertreisen stets amerikanische Platten auf einem Reisegrammophon mit sich führen; ein Beweis, daß dieser hochbegabte Musiker sich vom Jazz wissentlich befruchten läßt.

Die freie, phantasievolle Gestaltung wird nur bisweilen gehemmt durch konventionelle Einschaltungen, insbesondere bei den Abschlüssen der Stücke, sonst aber werden keinerlei Konzessionen gemacht. Die Lust und der Überschwang beim Musizieren treiben auch zu einer Ausplünderung der klassischen und romantischen Musik, von der bekannte Themen verwendet und nun in moderner Art variiert werden, so daß oft eine lustige Persiflage entsteht. Allerdings hat man wohl aus der Not eine Tugend gemacht. So originell der Rhythmus der Jazzmusik ist, so unindividuell sind die Themen selbst, die, soweit sie eben nicht der Kunstmusik entnommen sind, zumeist einen Stich ins Schlagermäßige haben und gern ins Sentimentale, Kitschig-Weichliche hineingeraten. Doch immer schwebt ein reizvolles Timbre darüber. und das Thema verliert ja alsbald seine Bedeutung und geht in dem Tonbild unter.

Damit wäre die Jazzmusik in ihren Grundzügen dargestellt. Ob die echte bei uns eingeführt wird, bleibt zu bezweifeln, denn eine so hochgezüchtete Technik, wie sie in Amerika besteht, ist bei uns vorläufig nicht zu erwarten, und bis dahin müssen wir uns begnügen, diese Musik durch die technisch vollendeten Grammophonplatten zu hören, die immerhin ein recht guter Ersatz sind.

Der Wert des Jazz für heute ist festgelegt, seine Zukunft jedoch unsicher. Was wird sich daraus entwickeln? Bisher ist diese Musik ein Abbild der Gegenwart des amerikanischen Lebens und Treibens. Eine Beeinflussung unserer europäischen Tonkunst wird in zunehmendem Maße erfolgen. Für den Jazz selbst besteht die Gefahr, daß er mit der Zeit der Verflachung, der Mechanisierung anheimfällt, weil er von Natur nicht seelenhaftig ist. Der

Rhythmus der Maschine, nicht des menschlichen Herzens schlägt in diesen Weisen. Es droht eine Wesensänderung der Kunst, wenn das Gefühl vom Rhythmus aufgezehrt wird, und darum sind der Jazzmusik Grenzen gesetzt. Als neue Tonrichtung kommt sie nicht in Frage, sie kann die bisherige Kunst nicht ablösen und wird nur wie bisher befruchtend wirken können. Es sei denn, der Amerikaner schüfe sich eine eigene Kunst, die nicht nur in seinem Naturell wurzelte, sondern der Tiefe einer gemütvollen Seele entspränge. Aber wird der Yankee das jemals können? Ist nicht sein Gefühlsleben materialisiert? Doch vielleicht ist eine Zeitwende gekommen, und die Jazzmusik bedeutet den Beginn der Abkehr von der Kunst. Denn schon hat dieses amerikanische Wesen auf Europa übergegriffen. Die Romantik geht unserer Zeit verloren. Eine andere Welt zieht heran, die des Geistes und der Sinne, mit Sport, Spiel und Tanz, nicht aber die der Kunst als Erlösung.

DER VERFALL DER OPERETTE

VON

WILLY WERNER GÖTTIG-FRANKFURT a. M.

Im Jahre 1599 erschien unter dem Titel »Der engelländisch Roland, Ein neu Lied, der Engelländisch Tantz genandt, zu gebrauchen auff allerley Instrumenten, gar kurzweilig zu singen und zu dantzen in seiner eigenen Melodey« das erste Bühnensingspiel, das man als Operette bezeichnen kann. »Singing Simpkon« von Walther Rowe, nach dem Textbuch eines englischen Komödianten namens Robert Kox in Musik gesetzt, behandelte bald darauf zum erstenmal diskrete Verhältnisse schöner Frauen. Erst jetzt, im 17. Jahrhundert, macht sich die eigentliche Urahnin der Operette, die »Beggars Opera«, einflußheischend bemerkbar. Ihre derben Spässe fanden bei den »Gründlingen« bald Gefallen, und schon hier liegt die Wurzel alles Übels der zeitgenössischen Operettenbücher: die unverhüllte, eindeutigste Zote. In welch ungeheuerem Maße schon damals die Verseuchung des Volkes durch diese platten Eindeutigkeiten um sich gegriffen hatte, beweist die Tatsache, daß ein von den hahnebüchensten Späßen gespickter Schwank »Harlekins Hochzeit« im ausgehenden 17. Jahrhundert unter Leitung eines Rektors von — Gymnasiasten aufgeführt wurde!

Das leichtgeschürzte Musenkind triumphierte bald auf der ganzen Linie. Die Londoner »Beggars Opera« zwang Händel die »Royal Academie« zu schließen. In einem kleinen Londoner Vorstadttheater, dem »John Field Theater«, ging am 29. Januar 1728 zum erstenmal ein Werk in Szene, dessen Ingredienzien denen unserer zeitgenössischen Operette aufs Haar ähneln:

Satire, Sittenverspottung, Liebesgeschichte und Parodie der großen Oper. Hier finden sich auch zum erstenmal angedeutet die Hauptmotive der Offenbachiade: die bewußte Persiflage der Gesellschaft.
Sind diese mit allen Mitteln der plumpen Erotik arbeitenden Textbücher die Ahnen der Operette, die ihr nur ihre »Fehler« hinterlassen haben, so darf die Operette stolz auf jene andere Ahnenreihe zurückblicken, die ihr die Großen des Reiches der Töne schenkten, wenn sie, sozusagen zur Erholung von der Erhabenheit ihres Schaffens, vom Kothurn herabstiegen und in flüchtigen Mußestunden köstliche Perlen heiterer, komischer Opernmusik schufen: Glucks »Betrogener Kadi«, Mozarts »Entführung aus dem Serail«, Rossinis »Barbier von Sevilla« . . . das sind Kleinodien, die in der Krone des Ruhmes der Operette als unvergängliche Diamanten glänzen und strahlen.

*

Die plumpen Vorläufer der Operette fielen bald der wohlverdienten Vergessenheit zum Opfer. Als eigentlicher Schöpfer dieser Kunstgattung darf doch wohl Jacques Offenbach, der geniale Pariser gamin aus Köln, der Gründer der »Bouffes parisiennes«, der Komponist von nicht weniger als einhundertundzwei Operetten angesehen werden. Für diese frivolen Textbücher und diese nur von Johann Strauß erreichte einzigartige, frische Musik, diese Soldatenlieder, diese Trinklieder — das süffigste steht im »Mädchen von Elizondo« —, diese Galopps, diese Cancans — denkt nur an den herrlichen Göttercancan im »Orpheus in der Unterwelt« —, diese kanonischen Quartette (wem fällt nicht die »Verlobung bei der Laterne« ein?) — ist diese kokett-kokotte Diminutivform, dieses leichtflüssige Wörtchen »Operette« die einzig mögliche Gattungsbezeichnung. Es ist der einzig passende Titel für so reizende Werke, wie »Hansi weint, Hansi lacht« oder »Fritzchen und Lieschen« mit ihren graziösen, lachend-weinenden Walzerduetten? Ja . . . Offenbach verstand seine Pariser und sein Geschäft. Und damit begründete der Schöpfer und Vollender der Operette schon ihren Verfall als Kunstgattung. Kunst und Geschäft vertragen sich nun einmal nur in ganz seltenen Ausnahmefällen. Und auch diesen Ausnahmefall exemplifizierte Jacques Offenbach: kurz vor seinem Tode packt ihn die Sehnsucht, etwas Großes, Ernstes — er hatte ja sein Leben lang nichts ernst genommen als den Spaß — zu schaffen, und er schreibt »Hoffmanns Erzählungen« . . .
Offenbach, ich möchte ihn den »Erfinder« der Operette nennen, ist (trotz der gegenteiligen Behauptung Arthur Neißers in seinem kürzlich bei Kistner & Siegel in Leipzig erschienenen Büchlein »Vom Wesen und Wert der Operette«) auch ihr größter Meister geblieben; wo er heute auf dem Spielplan erscheint, überall und immer entzückt er im Sturm die Herzen der Zuschauer. Ob die künstlichen »Auffrischungen« mit modernem Blut, wie sie z. B. der »Orpheus« in der Reinhardtschen Neuinszenierung über sich ergehen lassen mußte, unbedingt nötig sind, erscheint mir eine sehr diskutable Frage. Die neue Kunst-

gattung war allerdings durch Hervé vorbereitet worden. Charles Lecocq schuf dann den ersten Welterfolg: die unübertroffene »Mamsell Angôt« mit ihrem neckischen Couplet »Mit Fischen in der Halle«, dem frechen Spottlied Pitous »Die Kön'ge, die wir längst vertrieben«, dem grotesken Verschwörerchor »Ihr Herrn Verschwornen merkt's euch fein«, dem brillanten Walzer »Tanzet, tanzet!«, jenen Welterfolg, den er mit der gewiß famosen »Giroflé-Girofla«, deren sich jetzt Tairoff in einer tollen Inszene wieder erinnert hat, nicht mehr zu erreichen vermochte. Seine Zeitgenossen sind (wie er) fast vergessen: nur ganz selten taucht Audrans graziös-kapriziöse »Puppe« auf dem Spielplan moderner Bühnen auf; Planquettes »Glocken von Corneville« kennen wir Jüngeren fast alle nur aus dem Klavierauszug, und von Ganne, Terrasse oder André Wormser haben wir kaum mehr als die Namen gehört, trotzdem gerade Gannes »Seiltänzer« ein ganz feines Werkchen ist. Wer will aber das Risiko übernehmen, diese an die opéra comique grenzenden Operetten aufzuführen: sie enthalten doch keine »Schlager«! Ja, du lieber Himmel, die Leute konnten noch komponieren und durften daher auch von ihren Sängern etwas verlangen: die moderne Operette verlangt ja nichts von der Stimme, sondern nur von den Beinen!!

Nun, wie dem auch sei: Offenbach war es, der der Operette als erster Geltung und Anerkennung zu verschaffen wußte. Er lebte, lebt und wird unvergänglich weiterleben.

*

Suppé verpflanzt die Operette nach Wien. Außer »Fatinitza« und bestenfalls »Boccaccio« — ich erwähne aus der großen Anzahl seiner Werke nur noch »Dichter und Bauer«, »Schöne Galathee«, »Pensionat«, »Zehn Mädchen und kein Mann«, »Donna Juanita« (die jetzt die Frankfurter Sommeroperette unter Otto Müller-Wielands und Alois Resnis entdeckerfreudiger Leitung unter dem Titel »Die große Unbekannte« ausgrub) — sind sie alle vom Repertoire verschwunden und verstauben in den Theaterbibliotheken. Nur die melodienreichen, flotten, glänzend instrumentierten Ouvertüren figurieren noch auf den Programmen der Unterhaltungskonzerte, wo sie immer gern gespielt und gehört werden. Suppé tut den ersten bedenklichen Schritt: er führt den Gesellschaftstanz in großem Maßstab in die Operette ein, und die »Fledermaus« des unerreichten, unerreichbaren Johann Strauß rekreiert sich zu neunzig Prozent aus ihm, allerdings nicht im Sinne unserer heutigen Tanzoperette.

*

Ja, die »Fledermaus«! Sie ist nun einmal die Perle der Operettenliteratur, sie ist wahrhaft klassisch! Das immerhin gefährliche Textbuch — gegen unsere neuesten ist es allerdings geradezu keusch — gibt ja nur den Vorwand für diese herrliche Tanzsinfonie. Ich glaube, es erübrigt sich, in Details einzugehen, denn jeder kennt den lockenden Rheinländer der Soupereinladung, die

graziöse Polka »Wie rührt mich dies«, das elegante Menuett »Glücklich ist, wer vergißt, was nicht mehr zu ändern ist«, den koketten, schnippischen Walzer »Mit mir so spät, im tête-à-tête«. Welch eine Tanzfreudigkeit im Ballett des zweiten Finale: vor allem der weinselige, langsam schleifende Walzer: »Erst ein Kuß! Dann ein Du!«, die feurigen Dreiviertel der Spanier, die schwerfällig punktierten Rhythmen der Schotten, die sporenklirrende Mazurka der Russen, die hopsende Klarinettenpolka der Böhmen. (Es ist eigentlich nicht recht begreiflich, warum an fast allen Bühnen dieses Ballett durch irgendwelche andere Tanzeinlagen oder — noch geschmackloser — durch Konzerteinlagen [in Darmstadt hörte ich einmal Verdis Rigoletto-Arie »Oh, wie so trügerisch« (!)] ersetzt wird). Und dann piu è piu allegro die Czárdás-Arie, die atemraubende ungarische Friska! Aber siegreich über alle triumphiert er, der göttliche Wiener Walzer: auf dem tiefen G beginnend wirbelt er immer höher, immer toller, immer trunkener, immer weiter die Arme ausbreitend, alle zusammenkuppelnd in dem taumelnden Juchzer: »Ha, welche Nacht voller Lust und Freud!« ... Und schließlich im dritten Akt noch einmal drei Kabinettstückchen echtester Operettenmusik: die urkomische Spielszene des Gefängnisdirektors, das ulkig-scharfcharakterisierende »Talentcouplet« der Adele und das Scheidungsterzett mit seiner ironischen Überführung des ungetreuen Eisenstein. Ja, die »Fledermaus«! Sie allein hätte Johann Strauß unsterblich gemacht. Und — seien wir ganz ehrlich — außer dem »Zigeunerbaron«, der seinen Haupterfolg dem fetten Schweinezüchter Zsupán verdankt, tauchen seine zahlreichen anderen Operetten, wie (ich nenne sie alle, um zu zeigen, welche Schätze vermodern) »Indigo« 1871, »Karneval in Rom« 1873, »Cagliostro« 1875, »Prinz Methusalem« 1877, »Blinde Kuh« 1878, »Das Spitzentuch der Königin« 1880 (dem der herrliche Walzer »Rosen aus dem Süden« entnommen ist), »Der lustige Krieg« 1881 (ein ganz entzückendes Werkchen, das jüngst in Darmstadt von Heinrich Kuhn launig inszeniert, einen durchschlagenden Erfolg erzielte), »Eine Nacht in Venedig« 1883 (die Erich Korngold einer völligen Uminstrumentierung unterworfen hat), »Simplizius« 1887, »Ritter Pasman« 1892, »Ninetta« 1893, »Jabuka« 1894, »Waldmeister« 1895 und »Die Göttin der Vernunft« 1897, doch nur ganz vereinzelt auf. Woran mag das liegen? Die Musik dieser Werke ist doch echteste Strauß-Musik. Der Mißerfolg liegt meistens an den schwachen Textbüchern, und zahlreiche Textbearbeitungen sind unternommen worden, um die köstlichen Melodien Meister Strauß' der Vergessenheit zu entreißen. Aber nur die von Adolf Müller aus Strauß' Nachlaß zusammengestellte Musik zu »Wiener Blut« hat dauernden Erfolg erzielt, während »Gräfin Pepi« (Simplizius, Blinde Kuh), »1001 Nacht« (Indigo), »Reiche Mädchen« (Göttin der Vernunft), »Der blaue Held« (Karneval in Rom) wiederum an den Texten scheiterten und kaum dem Namen nach bekannt geworden sind.

*

Von den Zeitgenossen Johann Straußens sind der Kapellmeister des Theaters an der Wien Karl Millöcker (1842—1899) und Karl Zeller, im »Hauptberuf« Hofrat und Ministerialbeamter, die einzigen, die mit ihren Operetten nachhaltigen Eindruck erzielten. Aber auch ihnen sind nur einmalige Erfolge beschieden gewesen: Millöckers »Bettelstudent« und Zellers »Vogelhändler« sind die Schöpfungen, in denen ihre Namen weiterleben. Da ist der »Bettelstudent« mit seinen melodiös singenden Sopranen und Tenören: »Die Blumen werden's verraten«, seinen forsch und schneidig schmetternden Bässen: »Ich schlag in die große Trommel fest hinein«, seinem racheschwörenden Walzer: »Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküßt«, seiner bestechenden Polka: »Ach, guter Meister Enterich«. Das sind natürlich keineswegs Genieblitze, wie die Erfindung eines Johann Strauß sie herausschleuderte: aber es ist Musik, wenn auch das Getöse der Blechbläser stark vorherrscht. Aus seinem »Gasparone« kennt man nur noch das verliebte »Stockfinster war die Nacht, kein Mond, kein Sternlein wacht!« und das persiflierende »Er soll dein Herr sein, wie stolz das klingt!« Viel dezenter in der Instrumentation, delikater im Gebrauch der Orchesterpalette ist Karl Zellers »Der Vogelhändler«: wie köstlich ist Weps, der Bestechliche, gezeichnet, wie fröhlich schmettert das Posthorn der Briefchristel, wie lustig marschiert der frohe Adam mit seinen Tirolern und seiner Kraxen voll Vögel auf die Bühne, wie grazil walzt die Kurfürstin ihr »Fröhlich Pfalz, Gott erhalt's!« Und das famos gebaute Finale des ersten Aktes mit dem kanonisch gesteigerten »Schenkt man sich Rosen in Tirol«. Und dann der ganze zweite Akt: das singt und tanzt! Zunächst der schelmische Walzer »Schau' mir nur recht ins Gesicht«, dann das große Hofkonzert mit dem »Schlager«: »Als mei Ahnerl zwanzig Jahr!«. Noch wertvoller als der »Vogelhändler« erscheint mir der »Obersteiger«, der ganz zu Unrecht sehr vernachlässigt wird. Auch hier dieselbe feine Faktur, dasselbe zarte Orchesterkolorit, derselbe strenge, aber doch so selbstverständliche Aufbau der meisterlich gearbeiteten Finali. Mancher moderne Operettenkomponist hat sich nicht gescheut, Nelly und Martin, den Herrn von Zwack und wie sie alle heißen, »anzupumpen«. Denn so graziöse Walzer — ich denke nur an »Spitzen so feine« oder das berühmte »Sei nicht bös, es kann ja nicht sein!« — so schneidige Märsche — schlagt im Klavierauszug die Streikpredigt Martins nach — und so rassige Galopps, wie sie Nelly und Martin singen und tanzen, finden sich in der ganzen Nachfolge nicht wieder, bis Lehár, Strauß und Fall auf der Szene erscheinen und als leuchtendes Dreigestirn aller Augen fesseln und wie Magnete Lorbeer und Gold an sich ziehen. Die zwischen Strauß, Zeller und Millöcker und diesem Trifolium komponierenden Operettenleutchen können alle unerwähnt bleiben. Ihre Werke sind ebenso vergessen wie ihre Namen. »Die Geisha« von Sidney Jones und »Der Mikado« von Arthur Sullivan, beide durch ihr originelles, exotisches Milieu besonders reizvoll, der letztere aber auch musikalisch mit seinem klagend-wehmütigen Lied des Nanki-Poo »Ich

zieh umher im Land und sing zur Laute Lieder«, seinem bizarren Auftrittsmarsch des Minister Scharfrichters Koko »Stimmt an das Lob von ›Seiner Herrlichkeit‹, sein Ruhm erschall' bis zu den Antipoden. Er hat ein Amt von höchster Wichtigkeit: ein jeder Kopf sinkt tief vor ihm zu Boden!«, seinem charmant trippelnden Frauentrio Yum-Yums, Peep-Bos und Pitti-Sings: »Drei kleine Mädchen, eins, zwei, drei, frisch wie die Küchlein aus dem Ei!«, seiner zischelnden Katisha, seinem lyrischzarten »Lied an Sonne und Mond« der Yum-Yum, seinem formstrengen Hochzeitsmadrigal, das Yum-Yum, Pitti-Sing, Nanki-Poo und Pish-Tush anstimmen, seinem humorbeseelten Schlußgesang des Mikados: »Ich kehre den Humor bei jedem Fall hervor: es sorgt die Hand der Gerechtigkeit für dauernde Heiterkeit«, sind die einzigen, die sich zu halten vermochten. Entwicklungsgeschichtlich sind diese beiden Operetten insofern von größter Bedeutung, als mit ihnen der Refraintanz aus England herüberkam, und sie somit den Grundstein legten für die Auswüchse, die sich jetzt in den zeitgenössischen Varietékitscherzeugnissen vom Schlage des »Mascottchen« oder der »Madame Flirt« von Walter Bromme und den zahllosen Fabrikaten der Schlagerdestille des mehr berüchtigten denn berühmten Herrn Hugo Hirsch breitmachen.

*

Lehár und Fall streben im Anfang ihres Schaffens über die Operette hinaus. Dieser schreibt zunächst die dreiaktige Oper »Irrlicht« (seine Opernsehnsucht ist noch nicht geheilt, wie der »Goldene Vogel« beweist), jener den unaufgeführten Einakter »Rodrigo« und die Oper »Tatjana« (Kukuschka). Noch in der romantischen Operette »Zigeunerliebe«, die mit ihrer entzückenden Musik stark an die Spieloper grenzt, der aber — wohl infolge der unklaren Rahmenhandlung des Librettos — kein dauernder Erfolg beschieden ist, liebäugelt er mit der Oper. Nur in England wurde sie lange Zeit unter dem Titel »Gipsy Love« mit einigen nachkomponierten Tanzcouplets (!) gespielt. Da erscheint »Die lustige Witwe«, übersprudelnd von echtester Operettenmusik. Man erinnere sich nur an den sinnlichen Walzer Hanna Glawaris »Gar oft hab' ich's gehört«, an den leichtfrivolen Marsch Danilo Danilowitschs: »Da geh' ich ins Maxim«, an das stillglückliche Duett Valenciennes und Camilles »Das ist der Zauber der stillen Häuslichkeit«, an den unwiderstehlich lockenden »Ballsirenenwalzer«, an das unheimlich rassige Marschseptett »Ja, das Studium der Weiber ist schwer!«, an die vor erotischer Überladung fast zerschmelzende Kantilene Camille de Rosillons »Wie eine Rosenknospe« mit dem verführerischen Refrain »Komm' in den kleinen Pavillon« . . . und man wird gestehen müssen, daß hier eine Erfindung blühendster Melodik quillt, die ganz zu Unrecht in den Ruf der Banalität gekommen ist. Mit einem Schlage ist Lehár der Operettenkönig: es gibt keinen Erdteil, und sei er noch so schwarz, in dem nicht »Die lustige Witwe« über die Bretter gegangen ist. In schneller Folge erscheinen Lehárs Werke, die Ernst Decsey in seiner geistsprühenden kleinen

Lehár-Biographie (erschienen im Wiener Drei-Masken-Verlag 1924) in einem Anhang zusammengestellt hat. Es sind nicht weniger als 26 Operetten, von denen »Der Rastelbinder« (1902), »Die lustige Witwe« (1905), »Der Mann mit den drei Frauen« (1908), »Der Graf von Luxemburg« (1909) — wem fällt nicht sofort der reizend sich wiegende Walzerrefrain »Mädel klein, Mädel fein!« ein? — »Eva« (1911), »Endlich allein« (1913) — musikalisch unstreitig das Hervorragendste, was Lehár geschrieben hat —, »Die blaue Mazur« (1918) und »Frasquita« (1922) Weltruhm erlangt haben.
Auch Fall schreibt lustig drauf los: nachdem der »Rebell« im Theater an der Wien durchgefallen ist, hatte »Der fidele Bauer« bei den Mannheimer Operettenfestspielen (in Hagemanns Regie und Boßeckers entzückenden Bühnenbildern) einen guten Erfolg, der durch den Welterfolg der »Dollarprinzessin« ins Ungeahnte gesteigert wurde. Es folgt »Die geschiedene Frau«, meines Erachtens Falls feinstes Werk. Die Ouvertüre, die in nuce die ganze Handlung musikalisch darstellt, ist ein kleines Meisterwerk. Oft, wenn ich mich so ein bißchen von der Erhabenheit der großen Oper und der Sinfonie erholen will, hole ich mir den Klavierauszug der »Geschiedenen Frau« aus dem Notenschrank und freue mich an dem larmoyanten »Oh Echestand, oh Echestand!«, an dem feschen »Schlafcoupé, oh Schlafcoupé«, der reizenden Gonda van der Loo, an dem plumpen »Sir Roger«-Tanz, an dem zirpenden »Gonda, liebe, kleine Gonda heirat' mich ein kleines bißerl«, an dem leitmotivisch-jubelnden »Kind, du kannst tanzen!«, an dem grazilen »Man steigt nach« . . . Bald aber beginnt der Rückschritt: der große Name deckt vor offenbarem Mißerfolg. Textbuch und Musik des »Lieben Augustin« sind recht minderwertig; durch geschickte Mätzchen in der Instrumentation werden die Mängel und Plattheiten der Erfindung verdeckt, und so geht's munter bergab (sieht man von dem hübschen Einakter »Brüderlein fein« mit dem galanten Wienerwalzerduettchen »So ein Walzer im Sechsschritt ist der höchste Spinat« ab), bis mit der »Rose von Stambul« und »Madame Pompadour«, die nur dank der kapriziösen Fritzi Massary und des feschen Erik Wirl in den tragenden Rollen durchschlugen, das tiefste Niveau erreicht ist. Man sollte es nicht für möglich halten, daß das Publikum sich einen solchen Unsinn, wie die dritten Akte dieser »Operetten« widerspruchslos vorsetzen läßt. Und die geistesarme Musik weist noch nicht eine ansprechende Nummer auf: oder gibt es wirklich Menschen, denen die billige Ladenmädchensentimentalität des »Oh, Rose von Stambul« oder die widerwärtige Eindeutigkeit des »Joseph, ach Joseph, was bist du so keusch« etwas »gibt«?! Musikalisch ist der Kitsch, textlich die eindeutigste Zweideutigkeit Trumpf geworden: mit Schaudern denkt man an »Harlekins Hochzeit« und das 17. Jahrhundert! Auch der »Süße Kavalier« rechtfertigt keine Hoffnungen auf Falls weiteres Schaffen mehr.
Oscar Straus, der dritte im Bunde, erringt den ersten großen Erfolg mit dem »Walzertraum«, dessen Libretto sich nur auf eine Zweideutigkeit gründet.

Aber seine liebe Musik mildert. Oder nimmt der schmeichelnde Walzer »Leise, ganz leise klingt's durch den Raum«, das glucksende »Piccolo, Piccolo, tsin-tsin-tsin«, der wienerisch-sentimentale langsame Schleifer »Oh, du lieber, oh, du g'scheiter, oh, du ganz gehauter Fratz« nicht gefangen? Eine wahre Perle der zeitgenössischen Operettenliteratur ist der auf einer Shawschen Komödie (»Helden«) textlich ganz ausgezeichnet aufgebaute »Tapfere Soldat«, ein Werk, das fast als das Ideal des musikalischen Lustspiels bezeichnet werden darf. Mir fallen einige folgende Nummern als ganz besonders bemerkenswert ein: der geheimnisvoll düstere Eingangsmarschchor: »Wir marschieren durch die Nacht«, die große Arie der Nadina mit dem sehnsuchtsschwangeren Walzerrefrain »Komm, komm, Held meiner Träume«, das neckische Duett vom »kleinen Praliné-Soldaten«, das leben- und liebeverlangende Andantino »Weil's Leben süß und herzlich ist«, die sinnlich-schwüle Romanze der drei Frauen »Drei Frauen saßen am Feuerherd«, der spöttische Walzer Bumerlis: »Pardon, pardon, pardon, ich stieg ja nur auf den Balkon« ... Ein voller Wurf ist Straus in dem auch textlich wiederum ganz ausgezeichneten »Letzten Walzer«, dessen dritter Akt selbst noch eine sich stets steigernde Handlungslinie aufweist, gelungen. »Die Perlen der Cleopatra«, für Fritzi Massary geschrieben, zeichnen sich durch eine glänzend exotisch kolorierte Musik aus; das Textbuch jedoch ... reden wir lieber nicht darüber.

*

Aus der großen Reihe der Wiener Operettenautoren seien noch einige, deren Werke (wenn auch nur kurze Zeit) von sich reden machten, genannt: Ziehrer schrieb den »Kellermeister« und »Die Landstreicher«, aus denen der nette Walzer »In lauschiger Nacht« weit verbreitet ist, Eysler hat sich mit dem »Lachenden Ehemann«, dessen beste Nummer das sinnlich überreizte Duett »Sie haben zwei göttliche Augen« ist, Stolz mit dem »Hampelmann«, Winterberg mit »Die Dame in Rot« und dem dem Hause Leichner (Schminkfabrik) gewidmeten »Günstling der Zarin« mit dem aparten Twostep »Wenn wir wie die Turteltauben«, Rheinhardt mit »Prinzeß Gretl« und der »Sprudelfee« einen Namen gemacht. Oscar Nedbal darf nicht vergessen werden. Sein »Polenblut« gehört zu den besten Werken, die auf der Operettenbühne heimisch geworden sind. In dem siegesbewußten Walzer »So sieht sie aus die ›Eine‹, die ›Gewisse‹, Die oder Keine«, dem rhythmisch aparten »Halka will einen Mann«, dem werbenden Walzerduett »Hören Sie, wie es singt und klingt«, dem glühendheißen »Ihr seid ein Kavalier« und dem flotten Marsch »Die süßen Blonden sind just mein Schwarm« steckt soviel urwüchsiges Operettenblut, daß man auf das Lebhafteste bedauert, daß dieses »Polenblut« Nedbals einziges weit bekanntgewordenes Opus blieb und zu bleiben scheint.

*

Werfen wir nun einen flüchtigen Blick nach Berlin. Während der Wiener Operettenkomponist das Hauptgewicht »aufs Gmüat« legen muß, verlangt der

kesse Berliner von seinem Landsmann was Schickes; das Zeitmaß der Wiener »Gmüat-Operette« ist Dreiviertel: hm-ta-ta, hm-ta-ta; das der Berliner »Schmiß-Operette« dagegen rhythmisch straffer Zweivierteltakt: hm-ta, hm-ta. Schon der Vater der Berliner Operette, die textlich stark nach der Posse mit Musik neigt, Paul Lincke, bevorzugt den schneidigen Marschrhythmus, wenn auch seine Walzerlieder oft noch bedenkliche Sentimentalitätsanflüge zeigen. Nachdem er »Grigri«, eines seiner besten Stücke, komponiert hat, legt er die erfolgreiche Notenfeder beiseite und räumt das Feld den Jungen, überläßt das Einheimsen saftiger Tantièmen den geschickten Fabrikanten Kollo, Bredschneider und Jean Gilbert, dem im patriotischen Kriegsrausch sein guter deutscher Name Max Winterfeld einfällt, den er aber flugs wieder vergißt, als der Frieden internationale Geldquellen erschließt. Während die beiden ersten, teils in treuer Kompagnie, teils jeder für sich zunächst die Berliner Posse mit Musik — man erinnere sich an Conradis »Berlin wie es weint und lacht« oder Kalischs »Einer von unsre Leut« — wieder zu beleben versuchen und Werke wie »Filmzauber«, »Wie einst im Mai«, »Bummelstudenten« oder den unumbringbaren »Juxbaron« fabrizieren und zu durchschlagenden Erfolgen führen, ersteht in Max Winterfeld — alias: Jean Gilbert — der Berliner Operette ein hoffnungsreicher Autor. »Die keusche Susanne« und »Die moderne Eva« sind anerkennenswerte Leistungen. Aber Gilbert vergißt sich, dem Teufel Mammon verfallend, und schmiert — Verzeihung, aber ich kann mich nicht anders ausdrücken — »Autoliebchen«, »Puppchen«, »Die polnische Wirtschaft«, »Blondinchen« . . . Bald aber findet er sich wieder, und die »Kinokönigin« leitet den Aufstieg ein, der in der qualitativ hochstehenden »Fahrt ins Glück« sich krönt. Die erotisch stark entwickelte »Braut des Lucullus« mit dem originellen ägyptischen Schlager »Ja, so'n Ägypter« wird durch die fast klassische »Frau im Hermelin« und die reizende, dem musikalischen Lustspiel nahverwandte »Uschi« übertroffen. Auch »Katja, die Tänzerin« und »Das Weib im Purpur« verraten überall den geschmackvollen Musiker, der wohl kann, wenn er will! Eine große Hoffnung ist Eduard Künnecke, dessen »Dorf ohne Glocke« viel zu fein für eine Operette ist, und der eine entzückende Musik in »Der Vielgeliebte« an ein schwaches Textbuch verschwendet. Die unschöne Vergröberung des reizenden Lustspiels »Renaissance« von Schönthan-Koppel-Ellfeld zu dem derben Libretto »Wenn die Liebe erwacht . . .« tut der hübschen Musik Künneckes großen Abbruch. »Der Vetter aus Dingsda«, dessen aparter Walzer »Strahlender Mond« und sich-weichschmiegender Foxtrott »Mägdelein, zart und fein« in allen Cafés triumphieren, leidet wiederum an dem uninteressanten Textbuch. Dasselbe Pech hat Leo Blech gehabt, als er »Die Strohwitwe« mit einer Musik als Hochzeitsgeschenk überschüttete, die ebenso wie Rudolf Nelsons »Inkognito«-Vertonung sich weit über den Durchschnitt des landläufigen Operettenkitschs erhebt. Von den Varietétanzoperetten, deren direkt stumpf-

sinnige Textbücher unter jeder Kritik sind, möchte ich schweigen, wenn nicht der Vollständigkeit halber an Hirschs »Scheidungsreise«, »Die tolle Lola« und wie sie alle heißen erinnert werden soll. Dagegen möchte ich nachdrücklichst auf einen jungen, jetzt in München lebenden Operettenkomponisten hinweisen, der mit seiner »Dame ohne Herz«, die 1919 im Frankfurter Schumann-Theater mit großem Erfolg zur Uraufführung kam und mit ihrer originalen Musik, aus der ich das lockere Marschquartett »Als ich noch in Sacré-Coeur«, den wollüstig wiegenden Walzer »Drum Bursch, ich rat' dir gut«, die liebegewährenden-liebeversagenden Dreiviertel »Sei nur bescheiden, nicht allzu kühn«, die flotten Marschensembles »Wie der Mann ist, so ist er« und »Die Liebe, ja, ja, die Liebe« erwähnen will, in der Tat größte Beachtung verdient. Es ist Gottlieb Leuchs, dessen zweites Werk »In einer Winternacht« mittlerweile wohl vollendet sein mag. In Georg Jarno ist ein tüchtiger Operettenkomponist vor kurzem vom Tode dahingerafft worden: »Die Försterchristel« und »Die Czikosbaroneß« dürften neben dem »Musikantenmädel« und dem »Farmermädchen« seine größten Erfolge gewesen sein. Triumphe, wie sie sie seit langem nicht gefeiert hatte, waren der leichtgeschürzten Muse beschieden, als der rassige, talentvolle Ungar Emmerich Kálmán ihr neues, frischpulsierendes Blut injizierte. Er hat sich mit seinen vier ersten Werken »Ein Herbstmanöver«, »Der Zigeunerprimas«, »Die Czardasfürstin« und »Die Faschingsfee« als ernster, strebsamer Musiker erwiesen. Über sein »Hollandweibchen« war man seinerzeit sehr geteilter Meinung. Ob er genug musikalischen Mutterwitz hat, um seinen Weg erfolgreich — ich meine jetzt nicht nur bei dem leicht zu übertölpelnden Publikum der Operettentheater — weiter zu gehen, muß die Zukunft lehren. Seine letzten Arbeiten, die mondäne »Bajadere« und die temperamentvolle »Gräfin Mariza«, lassen es mit Recht vermuten. —
Seit dem unfaßlichen Erfolg des »Dreimäderlhaus« des Leichenschänders Berté macht eine neue Unsitte Schule, die allerdings — † † † — augenblicklich wieder zu verebben scheint. Alte, ehrwürdige Komponisten werden veroperrettelt. Irgendeine Episode aus ihrem Leben wird mit schamlosester Frechheit ans grelle, unbarmherzige Rampenlicht gezerrt und mit reichlich süßlicher Sentimentalität verbrämt zu einem haarsträubenden Libretto zurechtfrisiert. Auf die Musik des den »Helden« abgebenden Meisters wird ein mehr denn schwachsinniger Text geschmiedet und das »Singspiel« ist fertig, um für teures Geld der staunenden Mitwelt aufgetischt zu werden. Man weiß wahrhaftig nicht, über wen man mehr den Kopf schütteln und empört sein soll: über die »Komponisten« — Herr Berté schreibt z. B. seelenvergnügt »Musik *von* . . .« und dabei ist kein Takt »*von*« ihm! — die die Unverschämtheit haben, alte Meister zu plündern, über die Bühnen, die den Schund spielen, oder über das Publikum, das diese »Kunstwerke« beklatscht und bejubelt und damit direkt zur Fortführung dieses schamlosen Raubbaues geldgieriger Unternehmer (alias Verleger) auffordert. Am übelsten ist bis jetzt dem armen Schubert mit-

gespielt worden; drei derartige »Singspiele« — »Das Dreimäderlhaus«, »Hannerl und Schubert« (das die historischen Tatsachen um des befriedigenden Schlusses willen so weit verbiegt, daß Schubert sein Hannerl kriegt!!) und ein Ballett »Alt-Wien« — hat er schon mit »Musik« beliefern müssen. Ein in den weitesten Kreisen unbekannter Komponist Namens Höser hat vor einiger Zeit zusammen mit dem Wiesbadener Literaten Wilhelm Jacoby, der übrigens auch schon den Altmeister Goethe in den Mittelpunkt einer Operette »Sah ein Knab' ein Röslein stehn« gestellt hatte, »ein volkstümliches (man lese und staune!) Singspiel von (deutsch!!) Episoden aus dem Leben des Freischütz-Komponisten mit Musik nach (hört! hört!!) Carl Maria von Weber« verbrochen, das den schönen Titel »Kommt ein schlanker Bursch gegangen« führt! Ich kenne nur den Titel, aber der genügt mir vollauf, und ich denke mit Gruseln an »Heinrich Heines erste Liebe« — der Name des Komponisten ist mir entfallen — das ich einmal schaudernd absitzen mußte. Es fehlt nur noch, daß Mozart, Beethoven oder Wagner in diesen Pfuhl gezerrt werden: die Einleitung der pathétique gäbe (mit Halben in Allegro taktiert) einen feinen Chormarsch, und welch herrlicher Twostep ließe sich aus dem Matrosenchor des »Fliegenden Holländer« machen! Aber man soll den Teufel nicht an die Wand malen ...

In diesem Zusammenhange sei auch kurz der niedrigste Ausläufer der »Operette«, die »Revue«, gestreift. Unter Zuhilfenahme irgendeines die einzelnen Bilder — meist sind es deren zwanzig und mehr — lose verknüpfenden Handlungsrahmens (wie zum Beispiel das Skizzenbuch des Malers in der Kopenhagener Revue »Der Regenbogen«) dient sie lediglich Geschäftsinteressen. Die neuesten und banalsten »Schlager« müssen von mehr oder weniger (meist mehr denn weniger) wenig angezogenen Frauen dem Auditorium eingehämmert werden: »Frau Lissy, sagen Sie«, »Mein Liebling heißt Mädi und Mädi ist süß«, »Baby sei mein«, »Ausgerechnet Bananen«, »So sieht er aus, mein Vetter Nick« usw. — das sind so die »Kulturgüter«, die an einem Abend zehn- bis fünfzigmal hintereinander heruntergeleiert werden und ihren Erfolg nur der unerschütterlich konsequenten Ausdauer verdanken, mit der sie den »Kunstgenießern« eingetrichtert werden. Schon nach wenigen Tagen pfeifen sie selbst die Spatzen nicht mehr von den Dächern — verschlungen von der unaufhörlich Neues, immer Pikanteres produzierenden »Mode«, ekeln sie sogar die an, die ihnen kurz zuvor noch huldigten.

*

Die zahllosen Produkte, die heute auf den Operettenbühnen herumwimmeln und das letzte bißchen guten Geschmack beim Publikum systematisch ruinieren, mögen in wohlverdienter Unerwähntheit vergessen sein. Aus niedersten Tiefen aufsteigend, fand die Operette in Offenbach und Johann Strauß den Höhepunkt künstlerischer Vollendung, von dem sie stetig gleitend, nur selten sich emporreckend, wieder in grundlose Tiefen versank. Hoffen wir, daß der wieder einmal in den letzten Zügen liegenden Operette bald ein neuer Johann Strauß ersteht!

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 309 (5. Juli 1925). — »Igor Strawinskij über seine Musik.« Ein Gespräch mit Strawinskij von *N. Roerich.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (24. Juni 1925). — »Giovanni Pierluigi da Palestrina.« Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages von *Walter Dahms.*

BERLINER TAGEBLATT (1. Juli 1925). — »Ein Ministerialerlaß« von *Leopold Schmidt.* — (2. Juli.) — »Beethoven und der musikalische Humor«, aus dem Nachlaß von *Ferruccio Busoni.* — (16. Juli.) — »Böcklin und die Musik«, ein musikalischer Unterhaltungsabend bei Richard Wagner in Neapel von *Alfred Weidemann.*

BREMER NACHRICHTEN (10. Juli 1925). — »Bach in der Zeit« von *S. D. Gallwitz.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (23. Juli 1925, Berlin). — »Unterströmungen in der Musik« von *Herbert Johannes Gigler.*

FRANKFURTER ZEITUNG (2. Juli 1925). — »Ein unbekannter Brief Mozarts«, mitgeteilt von *Alfred Einstein.* Eine launige Kritik über die Münchener Festaufführung der »Zauberflöte« vom Standpunkt des Mozart redivivus aus betrachtet.

GERMANIA (27. Juni 1925, Berlin). — »Sängernachwuchs« von *Erich Mauck.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (24. Juli 1925). — »Hof- und Palastmusik« von *Ludwig Weiß.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (4. Juli 1925). — »Deutsches Musikleben der Gegenwart« von *Ernst Viebig.*

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG (3. Juli 1925, München). — »Wagner und Judith Gautier.« Nunmehr sollen in Paris die Briefe Wagners an Judith Gautier, nach ihrem Tode, versteigert werden, und der Autor des vorliegenden kleinen Aufsatzes gibt über den Jnhalt der Briefe ein knappes Resümee: »Über den Charakter des Verhältnisses zwischen Richard Wagner und seiner getreuesten Verehrerin wird man durch die Briefe nicht genau unterrichtet. Wer aber Judith Gautier näher kannte, für den kann kein Zweifel bestehen, daß es sich um ein vollkommen reines Liebesverhältnis — wie man zu sagen pflegt — handelte. Die Briefe sind allerdings von glühender Leidenschaft erfüllt. Die erste Veröffentlichung bringt die Zeilen: ›Teure Geliebte, wo sind Sie, wenn Sie mich nicht mehr lieben! Schicken Sie mir wenigstens Briefe! Dieses Papier soll nichts anderes kundgeben als meine heftige und feierliche Unruhe wegen Ihres Schweigens. Geben Sie mir Beruhigung, teuere Grausame. Ich glaube fast, daß Sie Zweifel in meine Liebe setzen. Sprechen Sie, schreiben Sie! Diese schönen Briefe von Ihrer so heißen Hand erhielt ich während der ›Nibelungen‹. Ich sollte Sie weniger lieben, weil Sie noch leidend sind?! Das beweist mir, daß meine Liebe nicht genügend Macht über Sie hat. Trachten Sie, vollkommen gesund zu werden. Haben Sie Vertrauen zu mir! Heiße und süße Seele, wie war ich in Ihren Armen inspiriert. Läßt sich das vergessen? Nein — aber alles, alles ist tragisch. Ich bin traurig. Ich werde Sie wiedersehen, ich will es, weil ich Sie liebe. Seien Sie gut zu mir!‹«

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (12. Juli 1925). — »Musikalische Grundsätze« von *Walter Dahms.*

NEUES WIENER JOURNAL (5. Juli 1925). — »Vom Dreiklang zum Zwölfklang« von *Elsa Bienenfeld.* — (6. Juli 1925.) — »Operndramaturgie« von *Iron.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (5. Juli 1925). — »Vom Bonner Beethoven-Haus« von *Paul Martell.* — (12. Juli.) — »Der Humor in der Musik« von *Irmgard Leux.*

VOSSISCHE ZEITUNG (25. Juni 1925, Berlin). — »Musik und Jahrhundert« von *Paul Schlesinger.* — (27. Juli.) — »Musik, Mythos und Astronomie« von *Oskar Fleischer.* — (28. Juli.) — »Kritische Betrachtungen« von *Adolf Weißmann.* Der Autor spricht über die Beziehungen der Musik zu Radio und Film und kommt dabei zu aufschlußreichen Schlüssen: »Nehmen wir an, daß das Radio ebenso wie das Grammophon noch starker Verbesserungen fähig ist. Es scheint aber, daß es hierfür unüberschreitbare Grenzen gibt. Menschliche Stimmen lassen sich bis zu einem gewissen Grade treu übertragen. Das Instrument aber verliert seinen Klangcharakter so sehr, daß Streicherklang sich dem der Bläser nähert. Polyphones kann, bei zwei, drei, vier Ausführenden, sich immerhin klar gestalten. Es mag auch bei größerer Verzweigtheit geschehen. Aber alles, was farbig gedacht ist, wird durch Radioübertragung schwer gefährdet. Bei alledem nehme ich den günstigen Fall an. Aber auch dieser schließt eine starke Veränderung

des Klanges nicht aus. Und der schlimmste Fall, der keineswegs ganz selten ist, läßt uns Karikaturen guter Musik erleben. Oh, es ist ein erhebendes Gefühl, nicht wahr, daß ein Mensch, bei einem Waldspaziergang, seinen Kasten öffnet und eine Beethoven-Sinfonie abhört! Aber zugleich für den Musiker ein beängstigendes. Denn der Musik wird nunmehr alles Festliche genommen, sie wird zu einer alltäglichen Begleiterscheinung des Daseins erniedrigt.« Weiter spricht Weißmann über die wirtschaftlichen, sozialen Folgen, über die fortschreitende Mechanisierung, über die Beziehungen der Oper zum Radio. Dann fährt er fort: »Aber hinzuweisen ist auf ein anderes: nämlich auf die Abnutzung des Melodischen durch Radio und Film. Der Verbrauch an Musik hier und dort ist ungeheuer. Im Radio wird das Melodische an sich bevorzugt, doch im allgemeinen nicht aus einem Zusammenhang gerissen. Im Film aber werden aus Werken, die um ganz anderer Eigenschaften willen als wertvoll gelten, Melodien als Rosinen herausgepflückt: ›Salome‹ und ›Elektra‹ sind vor solcher Verballhornung nicht sicher. Es ist gewiß nicht rein zufällig, daß dies um die gleiche Zeit geschieht, wo der Foxtrott den gesamten in der Musik aufgestapelten Melodienreichtum unter das Joch seines mechanisierenden Rhythmus zwingen will . . . Abnützung des Melodischen und Abstumpfung des Klangsinnes also, durch Radio und Film fortgesetzt bewirkt, müssen notwendig zu einer Schwächung des Mitschöpferischen in den vielen Tausenden führen. Dies scheint heillose Amerikanisierung der Musik, die so unendlich viele in ihren Bannkreis zieht. Quantität für Qualität.«

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 26—29 (Juni/Juli 1925, Berlin). — »Zum Thema: Musik und Völkerpsychologie« von *Jakow Axelrod.* — »Niedergang der deutschen Kultur durch Radio« von *Fritz Brust.* Der sehr ernste Aufsatz polemisiert durchaus sachlich gegen die Verbreitung des Radio als Kunstförderer. Wir greifen aus dem lesenswerten Essay eines der Argumente heraus: »Für die Welt der Musik bedeutet Radio zunehmende Verunsachlichung, Verflachung und Verschlampung. Dem musikalischen Kunstwerk, das durch Radio apperzipiert wird, fehlen zunächst eine Reihe von teils vorbereitenden, teils anreizenden psychologischen Faktoren. Die wirtschaftliche und verkehrstechnische Leichtigkeit, mit der man sich das Anhören von Musikstücken leisten kann, könnte man fast in ein Proportionalverhältnis bringen zu der seelischen Spannung dem Werke gegenüber. Leichter als zu einem Glase Wasser gelangt man in seiner Wohnung zu dem Radiohörer. Welche Kräfte werden aber wachgerufen und wachgehalten, wenn der Weg zu einem Opernhause zurückgelegt werden muß und wenn die Geldverhältnisse verbieten, wahllos beliebige Werke sich anzuhören! Hemmungen, die nicht zu groß sind, wirken kulturfördernd. Gerade der Gang zur Oper und zum Konzertsaal enthält, selbst wenn er von keinen Bewußtseinsinhalten begleitet ist, die direkt zum Werke gehören, doch Spannungen, die bei Radio wegfallen.« — »Atonale Zwölftonmechanik« von *Paul Carrière.*

DEUTSCHE KUNSTSCHAU II/G, 7 (April—Juli 1925, Frankfurt a. M.). — »Berlin als Musikstadt« von *Adolf Weißmann.* — »Die Führer des musikalischen Berlin« von *Leopold Schmidt.* — »Berliner Opernprobleme« von *Julius Kapp.* — »Aus der Geschichte der Berliner Theater« von *Alfred Jürgens.*

DEUTSCHE SÄNGERSCHAFT XXX/3 (1. Juni 1925, Leipzig). — »Aus den Erinnerungen eines alten Sängerschafters« von *Karl Binder.* — »Sängerschaften und erste Tenöre« von *Poppe.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG XXIII/405, 406 (Juni, Juli 1925, Berlin). — »Richard Strauß« von *Hans Teßmer.* — »Der Preußische Erlaß« von *Arnold Ebel.* — »Ein Kampf um den preußischen Erlaß?« von *Arnold Ebel.* — »Der Sturm auf den Ministerialerlaß über den Privatunterricht in der Musik« von *T. Niechciol.*

DIE MUSIKANTENGILDE III/5 (1. Juli 1925, Berlin). — »Das Chorsingen« von *Kurt Hoffmann.* — »Musikfahrt des Bach-Kreises Göttinger Studenten nach dem Baltikum« von *Felix Messerschmid.* — »Die Triosonate« von *Hans Hoffmann.* — »Mozart und die Sonatenform« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Das Wunder der Melodie in uns« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKERZIEHUNG II/6 (Juni 1925, Dortmund). — »Polyphonie in der Schulmusik« von *Ludwig Riemann.* — »Musikerziehung und Musikpflege auf dem Lande« von *Wilhelm Schaun.*

DIE MUSIKWELT V/7 (1. Juli 1925, Hamburg). — »Armin Knab« von *Edith Weiß-Mann.* — »Busoni« von *Ferdinand Pfohl.*

DIE STIMMBILDUNG II/9, 10 (Juli 1925, Wien). — »Marie Jeritza.« — »Kritik der Auffassung bei Wagner.«

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/7 u. 8 (Juli 1925, Dortmund). — »Die Musik im neuen Lehrplan der höheren Schulen Preußens« von *Richard Münnich.* — »Musikunterricht und Heimatkunde« von *Paul Mies.*

MONATSHEFTE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK VII/7 (Juli 1925, Kronach). — »Das erste Kronacher Kirchenmusikfest.« — »Die katholische Kirchenmusik auf dem Kongreß der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig« von *Felix Oberborbeck.*

MUSICA SACRA LV/7 (Juli 1925, Regensburg). — »Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen« von Abt *Alban Schachleiter.* — »Über kirchenmusikalischen Stil« von *Erhard Drinkwelder.* — »Der Engel in der Liturgie« von *Athanasius Wintersig.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VII/6 (Juni/Juli 1925, Wien). — »Tonkünstlerfeste« von *Paul Bekker.* — »Wer ist deutscher Komponist?« von *Stefan Straßer.* — »Das Musikfest in Prag« von *Paul Stefan.* — »Béla Bartóks ›Herzog Blaubarts Burg‹« von *Ernst Latzko.* — »Anmerkungen zum Opernwinter 1924/25« von *Heinrich XLV. Reuß.*

MUSIKBOTE I/7 (Juni 1925, Wien). — »Musikpflege im Rheinland« von *Otto Siegl.* — Eine Reihe von kritischen Aufsätzen über die Musikfeste in Prag, Ödenburg, Salzburg.

NEUE MUSIKZEITUNG XLVI/19 und 20 (1. und 2. Juliheft 1925, Stuttgart). — »Monozentrik II« von *Ludwig Riemann.* — Es folgen mehrere Artikel über Gerhard v. Keußler. — »Zu dem Artikel Prof. Th. Wiehmayers über die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns« von *Paul Wermbter.* — »Wiehmayer kontra Riemann« von *Martin Frey.* Das 2. Juliheft bringt die Einführungsartikel in das Donaueschinger Kammermusikfest mit Bildern der Komponisten. Den Rest des Heftes bestreiten Aufsätze kritischer Natur. — *Hugo Holle* behandelt das Thema »Das neue deutsche Chorlied«.

PULT UND TAKTSTOCK II/6 (Juni 1925, Wien). — »Vom Vortrag« von *Erwin Stein.* — »Dirigentendämmerung« von *Wolfgang v. Hauenschild.*

RHEINISCHE MUSIKBLÄTTER II/5 (Mai 1925, Barmen). — Fortsetzung von *Adolf Siewerts* Abhandlung über Jakob Valentin v. Zuccalmaglio.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/23—26 (Juni, Juli 1925, Köln). — »Nach Amerika« von *Hugo Kaun.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT LXXXIII/25—28 (Juni, Juli 1925, Berlin). — »Zur Frage der angeblichen 110 Kaprizen von Nardini« von *Florizel v. Reuter.* — »Richard Wagner im Spiegel der Kritik seiner Zeit« von *Max Chop.* — Außerdem kritische Aufsätze über Musikfeste u. dgl.

WESTERMANNS MONATSHEFTE LXIX/826 (Juni 1925, Braunschweig). — »Das Cembalo und seine Spieler« von *Paul Steinmüller.* — »Farbenhören« von *Rudolf Gahlbeck.* — »Richard Wagner und das deutsche Volkslied« von *Arthur Prüfer.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE IV/8 (Juli 1925, Wien). — »Zum persönlichen Angedenken an Dr. Emil Karl Blümml« von *Adolf Koczirz.* — »Über einige Kompositionen aus dem Nachlasse Paganinis« von *Alfred Orel.* — »Die Verwendung der Lauteninstrumente in der Oper« von *Theodor Haas.* — »Gedeone Rosanelli und seine Stellung in der modernen Gitarre-Literatur« von *Norbert Moro.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/7 (Juli 1925, Hildburghausen). — »Otto Richter, der Dresdener Kreuzkantor« von *Eugen Segnitz.* — »Zum 70jährigen Jubelfeste unseres Gesangbuches« von *Wilh. Herold.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK XCII/7—8 (Juli 1925, Leipzig). — »Heutige Strömungen in der deutschen Musik« von *Alfred Heuß.* Die kritischen Betrachtungen über das Kieler Tonkünstlerfest nimmt der Autor zum Anlaß, einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung der neuen Musik bis auf den heutigen Tag zu geben und zu untersuchen, wo Zukunftsmöglichkeiten zu fühlen sind, wo aber auch die Musik und ihre Zielstrebigkeit sich schon heute ad absurdum geführt hat. — »Reformen des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung« von *Wilhelm Schaun.* — »Goethes Singspiele in der klassischen Musik« von *Leopold Hirschberg.* — »Musik und Musikwissenschaft« von *Alfred Heuß.* — »Stadtpfeifereien und Musikunterricht« von *Paul Willmann.* — »Das neue Volkslied« von *Hans Költzsch.* — »Über einige Werke von Béla Bartók« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* —

»Vergleichende Musikwissenschaft« von *Wilhelm Heinitz.* — »Sang Caruso nach typisch italienischer Methode?« von *W. Reinecke.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/7 (Juni-Juli 1925, München). — »Palestrina und Palestrina-Renaissance« von *Otto Ursprung.* — »Ein unbekanntes Madrigal Palestrinas« von *Alfred Einstein.* — »Vergessene Dokumente aus dem musikalischen Leben Schleiermachers« von *Walther Sattler.* — »Isaak Iselins ›Pariser Tagebuch‹ als musikgeschichtliche Quelle« von *Erich H. Müller.* — »Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart« von *Karl Gerhartz.* — »Ein Frankfurter Szenar zu Glucks Don Juan« von *Otto Bacher.* — Es folgen kritische Essays über einige Kongresse und Musikfeste.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG LXV/18 (11. Juli 1925, Zürich). — Kritische Aufsätze über Kongresse und Feste.

DER AUFTAKT V/7 (Juli 1925, Prag). — »Jung-Norwegische Tonkunst« von *Reidor Mjöen.* — »Georg Kosa« von *Ladislaus Pollatsek.* — »Händel und die Theaterprinzessinnen« von *Alb. Bauer.* — Es folgen einige kleinere Aufsätze feuilletonistischer Natur.

THE SACKBUT V/12 (Juli 1925, London). — »Also sprach Joseph« von *Ursula Greville.* Gemeint ist Joseph Holbrooke und dessen Buch über das mangelnde Interesse des englischen Publikums und der englischen Verleger an englischer Musik. — »Das Prager Musikfest.« Nachklänge von *Hubert J. Foß.* — »Erfundene *Interviews*« von *Harry Farjeon.* Zwei amüsante Satiren, die erste auf den Komponisten, der nur in klassischer Manier komponiert und von sich behauptet: »Ich war klassisch von Geburt an. Von meiner ersten Stunde an habe ich alles immer genau so gemacht wie jeder andere.« Die zweite beschäftigt sich mit dem modernen Komponisten, der von seiner Musik erklärt: »Sie klingt viel besser, wenn man sie nicht hört. Den stärksten Eindruck erhält man, wenn man mit der Hand über die gedruckte Partitur streicht und dabei an Nirwana denkt.« — »Das Clavilux (Leuchtklavier) und seine Zukunft« von *P. G. Conody.* Besprechung der Erfindung des *Thomas Wilfred,* die sich an Wallace Rimingtons Farbenorgel anschließt. — »André Caplet (1879—1925)« von *André Coeuroy.* — »Die Kunst originell zu sein« von *Watson Lyle.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 989 (Juli 1925, London). — »Wagners Leitmotive« von *Hugh Arthur Scott.* — »North's ›Memories of Music‹« von *Jeffrey Pulver.* Eine der wichtigsten Quellen für die Kenntnis der Musikverhältnisse des 17. Jahrhunderts in England. — »Liszts Musik, das Publikum und eine Nutzanwendung« von *M. D. Calvocoressi.* — »Das Wesen der Harmonie« von *Matthew Shirlaw.* — »Musik und Lachen« von *Heathcot D. Statham.* — »Neues Licht auf frühe Tudor-Komponisten« von *W. H. Grattan Flood. IX.* George Bruster. — »César Franck und sein op. 1 in England« von *Andrew Deternant.* — Unter den Buchbesprechungen nimmt eine ausführliche Würdigung des soeben bei Arrowsmith erschienenen zweibändigen Werkes »Richard Wagner, eine kritische Biographie« von George Ainslie Hight die erste Stelle ein.

LA REVUE MUSICALE VI/9 (Juli 1925, Paris). — Dies Heft beschäftigt sich in erster Linie mit dem soeben verstorbenen *André Caplet,* mit dessen Bild es geschmückt ist. *Roland Manuel* spricht über »Caplet, den Bilderjäger«, *Maurice Brillant* über »Caplet den mystischen Musiker«. Das Gesamtwerk André Caplets würdigt ausführlich *Arthur Hoerée.* — »Musikalische Landschaft im Sowjet-Reich« von *Lyon Kochnitzky.* Zusammenfassend glaubt der Verfasser drei Linien in der musikalischen Produktion des heutigen Russenreiches zu erkennen: 1. Eine Tendenz, das von den Vätern ererbte Gut zu bewahren: diese Tendenz scheint voll ihr Ziel erreicht zu haben. 2. Das Streben sich auszubreiten, das schon bemerkenswerte Resultate gezeitigt hat. 3. Schöpferische Versuche, die bisher versagt haben. — »Über den Abbé Robineau« von *L. de la Laurencie.* Der Artikel bringt neue Daten über das Leben dieses am 23. April 1747 in Paris geborenen Malers und Musikers, der schon im Märzheft dieser Zeitschrift behandelt wurde. Neu ist nunmehr die Feststellung, daß er nicht, wie bisher von den Historikern angenommen wurde, in Deutschland gestorben ist, sondern in Paris im Hospice des Incurables, und zwar am 14. Januar 1828 im Alter von achtzig Jahren. — »Eine Liebe Beethovens: Adelaide« von *Martial Douel.*

MUSICA D'OGGI VII/6 (Juni 1925, Mailand). — »Über Volksgesänge aus der italienischen Provinz Marken« von *Giulio Fara*. II. Religiöse Gesänge. — »Das Gefühl der Kindlichkeit in der Musik« von *Arnaldo Bonaventura*. III.

IL PIANOFORTE VI/5, 6, 7 (Mai, Juni, Juli 1925, Turin). — »Über die Kritik Wagnerscher Werke« von *Gastone Rossi-Doria*. — »G. Francesco Malipiero« von *Guido M. Gatti*. Eine ausführliche Würdigung des Meisters. — »Salieri und seine Zeitgenossen« von *Andrea della Corte*. Ein kurzer Abriß seines Lebens und Schilderung seiner Beziehungen zu Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt und Meyerbeer. — »Goethes Musikalität« von *Fernando Liuzzi*. — »Die Musikbeflissenen und die Schule« von *Guido Pannain*. Der Artikel beschäftigt sich mit der bevorstehenden Reform der Konservatorien in Italien, die das Unterrichtsministerium vorbereitet. — »Der Niedergang der Kunst des Klavierspiels« von *Paul Emerich*. — »Eine neue Harmonielehre« von *Luigi Perrachio*. Autor bespricht das bei *Bocca* erschienene Werk »Nuova teorica dell'armonia« von *Alberto Gentili*. — »Moderne russische Komponisten« von *Victor Belaieff*. *Ernst Viebig*

COLLINI ÜBER MUSIK UND SONATEN IM BESONDEREN

Auszug aus dem »Christomatheïas« gleich »recueil des choses utiles« genannten »brouillon« vom Jahre 1760

Herr d'Alembert*) verurteilt in seiner Schrift »La liberté de la musique« die *Sonaten*; er behauptet, diese Musikstücke hätten keine besonderen Merkmale, keine Ausdrucksmöglichkeiten, und eine Musik ohne diese hätte keine Wirkung; er sagt später über de Fontenelle:**) »Sonate, was willst Du von mir?« (»Sonate, was hast Du mir zu sagen?«) Dieses Urteil ist ungerecht. Wenn eine *Sonate* keinen bestimmten ausdrücklichen Charakter hat, so kann sie doch eine Zusammenfassung von tausend kleinen Ausdrücken sein, d. h. eine Häufung von Gedanken über tausenderlei Stoffe. Wenn diese Gedanken bei mir einen Widerhall finden, soll ich ein Werk verurteilen, weil es keine ausgesprochene Tendenz hat?

»*Je mehr Sonaten in einem Lande herauskommen, desto mehr wird dort die Musik gepflegt.* Diese kleinen Werke einer freien Richtung, wenn ich sie so zu nennen wage, bedarf die Kunst zu ihrer Vollendung. Es liegt der Vergleich mit einem Maler nahe, der sich jeder Kunstrichtung hingibt. Die Freiheit des Musikers, in einer *Sonate* die verschiedensten Regungen seiner Seele zum Ausdruck zu bringen, setzt ihn durch wiederholte Ausübung besser instand, uns eine einzige Leidenschaft zu malen. Es hieße gleichsam aus der ›Welt der Wissenschaft‹ all die verschiedenen Gattungen der Literatur verbannen, weil sie nicht einen bestimmten Stoff behandeln. Man war ein wenig erstaunt, in einer Abhandlung, die den Titel ›Freiheit der Musik‹ führt, das Verbot für den Musiker zu finden, das zu komponieren, was er will. So wie die Gedankenfreiheit zu Vernunft führt, so die *Sonate* zur Vollendung der Musik. *Sonaten sind unbedingt nötig.* Sie gewöhnen den Musiker in Musik zu denken, wenn ich so sagen darf, und durch sie kann man die Eigenart des Musikers, zu denken, kennenlernen.«

Die obenstehenden geistvollen Bemerkungen *Collinis*, des Geh. Sekretärs des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, Hofhistoriographen, Direktors des kurfürstlichen Naturalienkabinetts und Mitglieds mehrerer Akademien, des Freundes und langjährigen Begleiters und Sekretärs Voltaires, verdienen der Öffentlichkeit unterbreitet zu werden. Collini, ein Polyhistor, wie es im 18. Jahrhundert ja zahlreiche gab, war ein fruchtbarer Schriftsteller von vielseitigstem Interesse und größtem Fleiß. Von Geburt Italiener, nach Kultur und Sprache mehr Franzose, lebte und wirkte er in *Mannheim* von 1759 bis zu seinem 1806 erfolgten Tode.

Das Urteil Collinis über die Bedeutung der *Sonate* muß um so mehr in Erstaunen setzen, weil der geistvolle Mann ja damals (1760) die Sonate nur in ihren ersten Entwicklungsformen (Ph. E. Bach, Joseph Haydn) kennengelernt haben konnte. Daß sich seine Meinung mit der eines Späteren, mit der besonderen Wertschätzung, die Richard Wagner der Kunstform der Sonate widmete, in Umrissen deckt, ist ja merkwürdig genug. *Wilhelm Bopp*

*) *Jean le Rond d'Alembert*, mit Diderot, Herausgeber der »Encyclopaedie«, Physiker, Mathematiker und Philosoph. 1717—1783. Paris.

**) *Bernard le Bovier de Fontenelle*, 1657—1757, Neffe Corneilles, Dichter und Historiker.

* K R I T I K *

BÜCHER

IRMGARD LEUX: *Chr. G. Neefe* (1748 bis 1798). Mit zwei Bildern und einer Handschriftnachbildung. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig 1925. (Veröffentlichungen des fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Reihe 5, Bd. 2.)

Neefe, der Lehrer Beethovens, hat längst eine Monographie verdient, wie sie jetzt vorliegt. H. Levys Rostocker Dissertation von 1901 auszubauen, war schon nach der biographischen Seite hin reizvoll. Die neuerdings von Einstein nach der Rochlitzschen Fassung neugedruckte Autobiographie Neefes rückt durch die von der Verfasserin aufgefundene Niederschrift (in Stuttgarter Privatbesitz, jetzt Preußische Staatsbibliothek, Berlin) in andere Beleuchtung und erscheint wesentlich bereichert. Lebenslauf und Persönlichkeit des Künstlers sind jetzt auf Grund umfassender Quellenstudien zu einem anziehenden, in manchen Zügen menschlich ergreifenden Bild gestaltet. Den Komponisten auch auf vokalem Gebiet eingehender zu würdigen, als in der bisherigen Literatur geschehen ist, könnte sich vielleicht für später noch lohnen. Einstweilen wurde, was schon als Beitrag zur Beethoven-Forschung geboten erschien, das Schwergewicht auf die stilkritische Behandlung von Neefes Instrumentalwerken verlegt (der Buchtitel hätte freilich diese Beschränkung kenntlich machen sollen). Und da lernt man vieles kennen, was mehr als nur historisches Interesse bietet. Werke wie das c-moll-Capriccio oder die f-moll-Phantasie sind dem Besten damaliger Klaviermusik, Ph. E. Bach eingeschlossen, anzureihen. Von ihm hat man Neefe bisher allgemein abhängig sein lassen. Indem nun aber Neefe diesem Einfluß entrückt und Haydn und Mozart verwandter erscheint (gewiß aus guten Gründen), wird die Verfasserin Ph. E. Bach (vgl. die Äußerung S. 144!) nicht mehr gerecht und übersieht manches, was sich doch zugunsten der bisherigen Auffassung sagen ließe. Oder sind ihr die Arpeggioakkorde und rezitativischen Elemente in Ph. E. Bachs Phantasiestil nicht bekannt (S. 167), überhaupt die ins Dramatische, Opernhafte weisenden Züge seiner Klaviermusik (S. 147), ferner der bei ihm häufige Dur-Moll-Wechsel (S. 136)? Warum für die Definition des Begriffs »Phantasie« Boßlers »Elementarbuch der Tonkunst« heranziehen, wo man sie in Ph. E. Bachs Lehrbuch aus erster Hand haben kann? Damit soll natürlich die grundsätzliche Richtigkeit der hier gegebenen geschichtlichen Einordnung Neefes nicht bestritten werden. *Willi Kahl*

PRAGER THEATERBUCH. *Gesammelte Aufsätze über deutsche Bühnenkunst.* Herausg. von *Karl Schluderpacher.* Mit zahlreichen Kupferstichen und Lithographien. Verlag: Gustav Fanta Nachf., Prag 1924.

Ein geschickt zusammengestelltes Buch, in dem man gerne blättert. Von örtlichen Verhältnissen ausgehend, gewinnt es den Blick ins Weite, Allgemeine. Geschichtliche Überblicke wechseln mit betrachtenden Aufsätzen. Von den geschichtlichen mögen genannt sein *Hans Paul v. Wolzogens* »Deutsche Meister und die Prager Oper«, ferner »Prag und Brentano« von *Herbert Eulenberg*, »Beethovens böhmische Bekanntschaften« von *Erich Steinhard*, der auch zu *Oskar Wieners* Aufsatz über »Vergessene Prager Bühnen« eine Aufzählung von nicht weniger als 31 dramatischen Pflegestätten in Prag beisteuert. Zwölf Ansichten davon sind dankenswerterweise nach alten Stichen beigegeben. Dem Titelblatt ist ein Bildnis des Reichsgrafen *Franz Anton v. Nostitz-Rhieneck* vorgesetzt, dessen Aufruf zur Gründung eines neuen Theaters in Prag aus dem Jahre 1782 ebenfalls abgedruckt ist.*) Von betrachtenden Aufsätzen seien erwähnt *Johannes Urzidil*, »Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater«, *Walter Hasenclever* »Welt und Drama« und der pessimistische Versuch »Schöpfungsakt und Wahnsinn« von *Robert Klein.* Auch Dichtung selbst fehlt nicht, wir finden je eine dramatische Kostprobe von *Georg Kaiser* und *Karl Sternheim*, sowie ein Gedicht von *Max Hermann-Neiße.* Noch weitere sechzehn Beiträge meist bekannter Verfasser weist das Buch auf, natürlich auch einige, die der Chronik des Prager deutschen Theaters vom Amtsantritt Angelo Neumanns bis heute gewidmet sind: »Zur Geschichte der Prager Oper 1885—1923.« In der Opernsta-

*) Das so entstandene Haus, 1783 eröffnet, durch Mozart und Weber geweiht, ist jenes »Deutsche Landestheater«, das der deutschen Kunstpflege vor einigen Jahren auf eigentümliche Art entzogen worden ist. Und — eine merkwürdige Parallele — das Prager Haus der Familie Nostitz, jetzt einem Ururenkel Franz Antons gehörig, wurde zur Unterbringung eines Ministeriums und einer Gesandtschaft gleichfalls beschlagnahmt.

tistik fällt die bunte Karte fremdsprachiger Werke auf, die in Übersetzungen geboten wurden, so unter A. Neumann 15 italienische Opern, 12 französische, 6 madjarische, 5 skandinavische, 4 spanische, je 2 englische, russische, tschechische, je eine rumänische und polnische. Der Wunsch des Übersetzers mag da manchmal der Vater des Gedankens gewesen sein. Auch einer verstorbenen Schauspielerin ist ein Kranz geflochten, Johanna Buska (von *Richard Milrad*), nachdem sie schon in der Schauspielchronik von *Heinrich Teweles* ehrenvoll erwähnt war. Aus dieser Chronik sei noch die Feststellung angeführt, daß während Teweles' Direktion »die größte finanzielle Hilfe dem Theater durch drei Operettenschlager zuteil wurde, durch Gilberts ›Keusche Susanna‹, Schubert-Bertés ›Dreimäderlhaus‹ und Kalmans ›Czardasfürstin‹«. Kunst und Geschäft!

Heinrich Rietsch

HERBERT EIMERT: *Atonale Musiklehre.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1924.

Die Beobachtung, daß jede Melodie ein Abspielen des diatonischen, später dann des chromatischen Tonbestandes ist, wird hier bis zum Exzeß ausgewertet. Auch die parallele harmonische Erscheinung, daß alle Kadenzen ein Ertönenmachen des gesamten tonlichen Bereiches sind, ist die Grundlage der Erwägungen. Nun folgert die Theorie der Zwölftönekomposition aus diesen beiden, daß einmal das Abspielen immer gedrängter erfolgte, daß zum anderen alle zwölf Töne statt deren nur acht abgespielt wurden: ungehindertes Abspielen aller zwölf Töne ohne Wiederholungen. Mit welchem Rechte sie die bildenden Momente der Tonwiederholung und des Aussparens von einem Tone bis zum Augenblick der Spannungshöhe verneint, dafür bleibt sie die Erklärung schuldig. Mit welchem Recht sie auch die Beziehungen zwischen den Tönen aufheben will oder zumindest ihnen sekundäre Bedeutung zumißt (»Die Grundlage des atonalen Tonmaterials ist also *nicht eine Folge von Tönen* [Tonleiter], sondern eine *Zahl von Tönen* [Komplex], und zwar die überhaupt mögliche Zahl von verschiedenen Tönen, d. i. die Zwölfzahl der Töne.« Seite 3), also jede im bisherigen Sinne logische Beziehung zwischen den Einzeltönen leugnet und nur die Vollständigkeit der Tonreihe als diktierendes und bildendes Moment hinstellt, vermag sie vorläufig auch nicht zu sagen.
Die Theorie Eimerts greift aus der historischen Entwicklung nur das eine heraus: die Verdichtung der Töne auf einem Raume wird immer intensiver, indem sie nun die Komplexität der Töne als das allein herrschende Moment, an Stelle der inneren die äußeren Beziehungen setzt (Seite 4: »Solange sich nicht der musikalische Ablauf durch die Gesamtzahl der zwölf Töne vollzogen hat, bleibt die Atonalität unvollständig, unrein.« Seite 6: »Das geistige Gesetz der Tonalität heißt Dissonanz und Konsonanz, Streben und Erlösung; die Geistigkeit der atonalen Musik jenseits von Konsonanz und Dissonanz ist die durch die *mechanische Rotation der zwölf Töne bedingte Nichtvermischung*, d. i. die absolute Reinheit der Klänge und ihrer Verbindungen«), entfernt sie sich vom Wesen der Musik, die nicht allein und in erster Linie ein Erklingenmachen aller Töne ist, als vielmehr Ausdruck von *Bewegungen*, die sich *aller* Töne in deren *Bezogenheiten bedienen.* Zwar wird dieses Grundgesetz nun entscheidend variiert: »Es gibt also in der atonalen Musik nicht-zwölftönige Melodien, und nicht-zwölftönige harmonische Komplexe. Jede Melodie ist möglich, wenn sie durch zwölftönige Komplexe gebunden ist, jede Harmonie ist möglich, wenn sie der Schnittpunkt von zwölftöniger Melodik ist.« (Seite 16.) Immer wieder aber leitet nur der Gedanke der äußeren, mechanischen Vollständigkeit des Tonbestandes. Von solchen, mehr das Äußere anlangenden, als das Wesentliche treffenden Gesetzen kann die Kunst nicht gebunden sein. Sie ist es auch nicht: die Beispiele des Verfassers zeugen gegen seine mechanistischen Formulierungen. Die Gefahren derselben nennt er ebenfalls selbst: »Gefahr einer Mathematisierung der Musik« ... der er ... »durch Betonung des spezifisch Musikalisch-Logischen und durch Übernahme der allgemeingültigen harmonischen und melodischen Erscheinungen aus dem Wege gegangen« zu sein vermeint. Die Tatsache aber, daß eines der zwingendsten logischen Momente, die Bindung der Töne in »Leittonbeziehungen« ohne genügende Motivierung verneint ist, und daß andererseits aber von »Logik des musikalischen Geschehens allein« (Seite 34) so nachdrücklich geredet wird, daß aber das »Warum« einer solchen veränderten logischen Einstellung weise übergangen und wohl ein neuer Standpunkt, nicht aber kontinuierlich vom Gewesenen aus, formuliert wird, zeugt davon, daß doch die Probleme trotz ihrer knappen und scharfsinnigen Formulierung noch nicht völlig und

bis zu Ende durchdacht sind. Zu schätzen ist, daß der Verfasser sich gegen den Mißklang um seiner selbst willen wendet und das Klangliche propagiert. *Siegfried Günther*

DEUTSCHE MUSIKPFLEGE. Herausg. von *Jos. Ludw. Fischer* in Verbindung mit *Ludwig Lade*. Verlag des Bühnenvolksbundes, Frankfurt a. M. 1925.

Auf den überreichen Inhalt dieses Sammelbandes mit wenigen Worten hinzuweisen, ist kaum möglich. Man möchte das treffliche Werk in der Hand nicht nur recht vieler Musiker und Musikfreunde, sondern vor allem auch der für unser Musikleben und sein geistiges und kulturelles Gepräge Verantwortlichen wissen. Ehrlich und offenherzig wird mit allem, was schlecht und unecht ist, ins Gericht gegangen. Beiträge wie der von Klaus Pringsheim »Großstädtischer Konzertbetrieb« wären eines Massenvertriebs als Flugblatt wert. Nächst der Ehrlichkeit seiner Gesinnung, dem unbeirrten Willen zum notwendigen Neuaufbau unserer morschen, welken Musikkultur, liegt die Bedeutung dieses Sammelbandes in der Vielseitigkeit, Probleme in der gegenwärtigen Musikpflege zu sehen und zu ihrer Lösung anzuregen. Kirchenmusik und Oper, Film- und Radiomusik, Volksmusikpflege und Musikwissenschaft an den Universitäten, Konzertleben und Musikerziehung sind nur einige im Vordergrund stehende Themata, die von Fachleuten sachkundig und mit heiligem Eifer für eine gute Sache erörtert werden. *Willi Kahl*

PAUL MARSOP: *Musikalische Satiren und Grotesken*. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Marsop zieht in dieser seiner letzten größeren Arbeit die Bilanz und hält noch einmal summarisch Abrechnung mit den Widersachern seiner Kunst- und Kulturanschauung, als wenn er geahnt hätte, daß er bald abberufen werden sollte. Er setzt sich die Narrenkappe auf und nimmt die Pritsche zur Hand. Die Dialogform der klassischen Satire weitet er zur Komödienszene und gießt erbarmungslos die beißende Lauge seines Spottes über die ehrlich gehaßten Opfer. Alle die vertrauten Gestalten seiner langjährigen erbitterten Kämpfe ziehen an uns vorüber: der Konzert- und Theateragent, der Geschäftsdirektor des Zeitungsverlags, der Gesanglehrer-Scharlatan, die expressionistische Beethoven-Tänzerin, der einer reaktionären Programmpolitik frönende bequeme Orchestervorstand u. a. Schonungslos werden Verirrungen der Kunst und Schäden der öffentlichen Kunstpflege gegeißelt. Wenn auch die einzelnen Stücke nicht in allen Teilen gleich gelungen sind und die Satire bisweilen subjektiv zu überbetont erscheint, so spricht doch aus jeder Zeile der klare Kunstverstand und unverwüstliche Idealismus des fanatischen Kämpfers für Wahrheit und Reinheit, das lautere Menschentum dieses mutigen Bekenners. Ein gerades Buch, ein echter Marsop. *Willy Krienitz*

KURT ARNOLD FINDEISEN: *Der Weg in den Aschermittwoch. Ein Robert Schumann-Roman*. Verlag: Grethlein & Co., Leipzig.

Dieses ist der zweite Band des Romans »Davidsbündler« von Kurt Arnold Findeisen. Der erste ist 1921 unter dem Titel »Herzen und Masken« erschienen. Die Bände können auch unabhängig voneinander gelesen werden. Unter den musikalischen Romanen, die in den letzten Jahren sich wieder größerer Beliebtheit erfreuen, ist der Schumann-Roman des Zwickauer Findeisen der übelste nicht, vor allem deswegen nicht, weil er sich durch eine gründliche Kenntnis des Schumannschen Werkes auszeichnet und es geschickt in seine Stimmungselemente auflöst. Da Findeisen zudem ein Zwickauer, also ein engerer Landsmann Schumanns ist, gelingt es ihm trefflich, das örtliche Milieu festzuhalten, wie denn überhaupt die Landschaftsschilderung eine starke Beobachtungs- und Einfühlungsgabe verrät. »Der Weg in den Aschermittwoch« ist der Weg Schumanns aus den glücklichen Jahren des Liebes- und Liederfrühlings über Dresden und Düsseldorf in die Irrenanstalt in Endenich bei Bonn, wo die Katastrophe ausbricht. Mit Spannung folgt der Leser der Schilderung der Ereignisse, sieht alle musikalischen Berühmtheiten aus den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in den Gesichtskreis Schumanns treten, nicht zuletzt Richard Wagner, dieses so ganz anders geartete Temperament, das sich aktiv an der Revolution beteiligt, um die Ereignisse nach seinem Willen zu lenken. Das Leben Schumanns ist ein Romanstoff mit stark lyrischem Einschlag. Die großen, durch eigenen Willen herbeigeführten Entladungen fehlen fast vollständig, die Katastrophe bereitet sich vor wie in einer Schicksalstragödie. Sie ist nicht vom Helden verschuldet, sondern vom Schicksal vorgeschrieben. So bricht auch bei Schumann, sich oft ankündigend, der Wahnsinn aus, Fluch des Schicksals, vor dem es kein Ent-

rinnen gibt. Man wird den Roman Findeisens nicht aus der Hand legen, ohne von der Schilderung des Lebens (und zum Teil auch des Werkes) zutiefst ergriffen zu sein.

E. Rychnovsky

MUSIKALIEN

IGOR STRAWINSKIJ: *Concertino pour quatuor à cordes. Kl. Partitur.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Obgleich bereits vor fünf Jahren entstanden, ist dies Concertino, das jetzt in einer trefflich ausgestatteten Taschenpartitur vorliegt, bei uns noch so gut wie gar nicht aufgeführt worden. Das hat seine guten Gründe. Dieses höchst merkwürdige Stück, so kurz es ist, gibt nämlich Spielern wie Hörern, auch den an modernste Kost gewöhnten, eine ganz gehörige Portion härtester Nüsse zu knacken. Auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß es inhaltlich wie formal völlig aus dem Rahmen dessen herausfällt, was wir bisher unter Streichquartettmusik zu verstehen pflegten. Das sind nun freilich zunächst lauter negative Feststellungen. Sie mußten vorausgeschickt werden, selbst auf die Gefahr hin, daß diejenigen, die bei jeder Gelegenheit mit den Schlagworten von der »drohenden Auflösung aller Formen« und dem »musikalischen Nihilismus« bei der Hand sind, es ein für allemal bei dieser Negierung bewenden lassen.
Bei längerer Vertiefung in das Werk stellt sich allerdings heraus, daß auch hier wie stets bei Strawinskij keine formverachtende Willkür, sondern im Gegenteil ein auf strengste organische Gebundenheit gerichteter Gestaltungswille waltet. Höchst reizvoll zu verfolgen, wie aus scheinbar zwanglosem, spielerischfreiem Drauflosmusizieren hier ganz wie von selbst ein gänzlich neuartiges Formgebilde von stärkster logischer Geschlossenheit, von beherrschtester Konzentriertheit erwächst. Es gehört freilich ein nicht geringer Grad von Abstraktionsfähigkeit dazu, um durch die krausen Hieroglyphen dieser eigenartig vertrackten Partitur den lebendigen Pulsschlag seines Schöpfers hindurchzuspüren. Denn von dem Streben nach einer gewissen Abklärung im Klanglichen, wie es bei Strawinskij, etwa in seinem Bläseroktett oder im Klavierkonzert, sonst neuerdings hervortritt, zeigt sich die hier herrschende rücksichtslose Heterophonie durchaus unberührt. Mit elementarer Wucht prallen die linearen Spannungsenergien aufeinander, vor den brutalsten Reibungen nicht zurückschreckend. Die komplizierteste Dynamik, strotzend von eigenwilligen Akzenten, eint sich mit einer halb primitiv-urtümlichen, halb raffiniert konstruierten Polyrhythmik, um dem äußeren Klangbild den Anschein einer verwirrenden Mannigfaltigkeit zu verleihen. Aber trotz alledem ist diese Musik im Grunde unproblematisch. Wie es dem Wesen des »Concertino« entspricht, ist musikantische Spielfreudigkeit ihr entscheidender Charakterzug.

Alfred Morgenroth

OTHMAR SCHOECK: *Streichquartett op. 37.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf dieses gehaltvolle Werk des neue Bahnen suchenden, aber an der Tonalität erfreulicherweise meist immer noch festhaltenden Schweizer Tonsetzers seien alle konzertierenden Quartettvereinigungen nachdrücklich hingewiesen, womit nicht gesagt ist, daß es nicht auch von geübten Dilettanten bewältigt werden kann. Es besteht aus fünf Sätzen. Das wuchtige, ernste Hauptthema des ersten, das auch als Koda verwendet ist (Grave non troppo lento), erhält seinen Gegensatz in dem anmutigen zweiten (Allegro grazioso), dessen Seitenfortsetzung durch reizvolles Figurenwerk umrankt ist. Der zweite Satz (Allegretto tranquillo) erhält charakteristische Farben durch spukhafte Figuren, die von den sich ablösenden drei anderen Instrumenten zu einem warm empfundenen Gesang der ersten Violine gebracht werden. Die leise ausklingende Koda dieses rhythmisch nicht leichten Satzes ist von großer melodischer Schönheit. Rhythmisch energisch gibt sich das Scherzo, in dem von dem Pizzicato ein recht ausgedehnter Gebrauch gemacht wird. Beim Vortrag kommt es sehr auf die genaue Befolgung der dynamischen Vorschriften an, noch mehr bei dem zarten und lieblichen ersten sogenannten Trio. Das zweite, in dem eine obstinate Begleitfigur der zweiten Violine ist, schwelgt geradezu in üppiger Melodik. Der vierte Satz ist ein feierliches, tiefreligiöses Lento. Der fünfte hat Tarantellencharakter und ist wirkungsvoll; ständig herrscht darin ein Kampf zwischen dem Sechsachteltakt = Zweiviertel mit dem Dreivierteltakt, indem diese in den einzelnen Instrumenten taktlich gleich gesetzt sind.

Wilhelm Altmann

HANS BULLÉRIAN: *Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier op. 38.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Aus warmblütigem Klangempfinden geboren, das sich auf dem Grunde einer farbensatten, meist impressionistisch betupften Harmonik entwickelt, bietet dies Sextett sein Bestes in einem innigen und lyrisch-weich getönten Ausdruck. Der Stimmungsgehalt der drei Sätze ist, bedingt durch die lyrische Grundfärbung, die durch keine stärker inspirierte kontrapunktische, keine eigentliche »sinfonische« Durchformung gestützt ist und eben vorwiegend im Bereich der Impression, der Betrachtung bleibt, etwas gleichförmig; darüber vermögen auch einzelne Stellen des Aufschwunges und der äußerlich glanzvolle Abschluß nicht ganz hinwegzutäuschen. Für gereifte, poetisierender klanglicher Schattierungen fähige Spieler wird das Werk innerhalb der nicht allzu reich beschickten Literatur für Bläser und Klavier als dankbare und musikalisch lohnende Aufgabe angesehen werden können.

M. Broesike-Schoen

EMIL BOHNKE: *Drei Solosonaten für Violine, Bratsche, Violoncello op. 13, Nr. 1, 2, 3.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Um die Wesenheit jedes der drei Instrumente kümmert sich der vorwiegend kniffliche, spröde Inhalt der »Sonaten« (die ein wirklich sonatenhaftes »Werden« aber nicht kundtun) nur selten. Zu den Vorbildern kann weder Bach noch das Dutzend Regerscher Beispiele gezählt werden. Allenfalls besteht die Annahme, daß Bohnke mit eben der Problematik dieser Dreiheit selbst den Reger zu überbieten vorhatte. Was Bohnke als Inhaltsfingerzeig über einen der Cellosätze geschrieben, das Wort »Grimmig« — das könnte für das klangliche Ergebnis der meisten Abschnitte seine Geltung finden. In diesen äußerst schwierig auszuführenden Problemen entscheidet eine abstruse Akkordik und ihre Anreihung und Zerlegung, sowie ein chromatisches Irrlichtelieren über Absichten, die kaum anders als verwegen zugespitzt bezeichnet werden können. Selbst um die Fähigkeit für Reingriffigkeit zu erproben, scheinen diese Stücke ein barbarisches Unternehmen. Nur im »Trio« des dritten der vier Violinsätze erscheint einmal ein schmiegsameres Verfahren, das sich der gesanglichen Möglichkeiten der Saiten bewußt wird.

Wilhelm Zinne

PANTSCHO WLADIGEROFF: *Vardar. Bulgarische Rhapsodie für Violine mit Klavierbegleitung op. 16.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Das Hauptthema dieser Komposition, die im Fünfsechzehnteltakt beginnt, ist einem Volkslied entlehnt, das am Vardar, einem Flusse in Mazedonien, gesungen wird. Technisch enthält das Werk einige besondere Effekte, z. B. das Klopfen des gekrümmten Daumens der rechten Hand auf den rechten Zargenrand. Auch wird inmitten des Stücks das Herabstimmen der G-Saite um eine kleine Terz tiefer verlangt. Musikalisch bietet es den Wechsel von Melancholie und Leidenschaft mit dem üblichen majestätisch-grandiosen Schluß, dessen Wirkung noch durch eine Stretta gesteigert wird. Alles in allem ein sehr wirkungsvolles Musikstück, das auch um seiner folkloristischen Bedeutung willen Beachtung verdient.

Richard H. Stein

VITTORIO RIETI: *Zwei Studien. Für Klavier.* Verlag: Universal-Edition Wien.

Eine ästhetische Würdigung dieser »Studien« erscheint unmöglich: Auch der extremste Modernist wird in einer derartigen, nicht einmal das Auge befriedigenden und obendrein das Ohr zwecklos marternden Kontrapunktik etwas anderes erblicken können als einen sterilen Versuch, die Langweiligkeit des Unschönen mit der Unschönheit des Langweiligen zu einer »höheren« Einheit zu verschmelzen, die nichts anderes ist und sein kann als das systematisch Absurde.

Richard H. Stein

MORITZ MAYER-MAHR: *Der musikalische Klavierunterricht.* 3 Bde. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese neue dreibändige Klavierschule weicht von der bekanntesten und beliebtesten (Lebert-Stark-Ruthardt) schon dadurch ab, daß sie lediglich kurze ästhetische Erläuterungen gibt und auf technische Übungen und Erklärungen ganz verzichtet. Nur der berufene Pädagoge, nur der gebildete Fachmusiker, nicht jeder beliebige (»selbstspielende«) Dilettant kann sie als Grundlage seines Unterrichts verwerten. Äußerlich betrachtet ist das kompendiöse Werk nichts weiter als eine Sammlung von Klavierstücken und als solche eine Ergänzung zu einer anderen dreibändigen Publikation des Verfassers: »Die Technik des Klavierspiels.« Diese sechs starken Bände bilden nun freilich ein so umfangreiches Unterrichtsmaterial, daß sie nur für künftige Berufspianisten in Betracht kommen, nicht aber für diejenigen, die bloß zum Zwecke häuslicher Musikpflege das Klavierspiel erlernen wollen. Der breiten Masse

der Musikliebhaber kommt das vorliegende Werk allerdings dadurch entgegen, daß es neben der klassischen Literatur die Salonmusik leichtester und schwierigster Art bevorzugt. Die Aufnahme der bekanntesten klassischen Kompositionen war vielleicht überflüssig, da jeder Pianist die Hauptwerke unserer Klassiker von Bach bis Brahms ohnedies besitzen muß und wird. Die von den bisherigen Ausgaben abweichenden Fingersatzbezeichnungen können die Aufnahme nicht rechtfertigen, weil obligatorische Fingersätze immer einen höchst problematischen Wert haben. Es gibt nun mal breite und schmale Hände, lange und kurze Finger usw. Für die Hände des einen kann ein Fingersatz ideal sein, der für die Hände eines anderen ganz unmöglich ist. Die Sicherheit der Technik erfordert nur, daß der einmal gewählte Fingersatz unverändert beibehalten wird. So läßt sich denn von dem vorliegenden Werke nur sagen, daß es eine sehr gute Auswahl von Musikstücken in progressiver Schwierigkeit enthält. Eine ethische Tendenz fehlt leider, da sich in dieser Sammlung zahlreiche Kompositionen befinden, die zwar technische Schwierigkeiten bieten, in rein musikalischer Hinsicht aber bedeutungslos sind. Die vielen fremdländischen Namen im Inhaltsverzeichnis können nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade die eigenartigsten Tonsetzer zum Teil gar nicht oder durch belanglose Arbeiten vertreten sind, in denen die Besonderheit ihrer musikalischen Tonsprache nicht zum Ausdruck kommt. Die letzten, technisch schwierigen Musikstücke hätten zugleich die geistig bedeutendsten sein müssen. Denn es lohnt gewiß nicht, jahrelang Musik zu studieren und sechs Bände der Mayer-Mahrschen Klavierpädagogik durchzuarbeiten, um Dohnanyis Pastorale, Novaks Gesang einer Karnevalsnacht, Balakireffs Humoreske, Regers Tagebuchbelanglosigkeiten und Busonis »A la jeunesse« auf dem Klavier spielen zu können. Mayer-Mahr ist einer unserer hervorragendsten Klavierpädagogen, aber diese dreibändige Sammlung von Musikstücken mehrt seinen Ruhm nur in bescheidenem Maße. Besonders störend wirkt, daß die heterogensten Kompositionen unvermittelt nebeneinander stehen. Wie denn überhaupt neben den pädagogischen die ästhetischen und historischen Gesichtspunkte zu stark in den Hintergrund treten. Was eine Gavotte ist, müßte der Schüler durch Kompositionen der alten Meister erfahren, aber nicht durch modern aufgeputzte Sächelchen von Schytte und d'Albert. Der Anlage nach scheint das Werk für den angehenden Konzertpianisten geschaffen, dem Inhalte nach eignet es sich aber mehr für die mit Recht so beliebte »höhere Tochter« und den in Verwandten- und Freundeskreisen glänzenden Salonvirtuosen. Es ist »die« Klavierschule für die jeunesse dorée der Nachkriegszeit.

Richard H. Stein

E. JAQUES-DALCROZE: *Le coeur, qui chante. 12 chansons dans le style populaire.* Verlag: Maurice Sénart, Paris.

Auch diese Sammlung opfert in reichem Maße impressionistischen Klangwirkungen, denen eine schlicht volkstümlich deklamierende Singstimme entgegengestellt ist. Die Verbindung beider heterogener Stilelemente, der Versuch, impressionistisches Klangwesen in den Dienst volkshafter Gestaltung zu stellen, geschieht nicht immer mit viel Glück. Der Wert der einzelnen Gesänge untereinander ist ungleichmäßig. Die besten scheinen am Anfang der Sammlung zu stehen. Gegen den Schluß wird ein starkes Nachlassen spürbar. Romanische Leichtigkeit des Wurfs und Freude am plastischen Klang leugnet keines der Lieder. *Siegfried Günther*

ANNETTE DIEUDONNÉ: *Deux Motets pour Chant et Piano.* Verlag: Maurice Sénart, Paris.

Beide Kompositionen zeigen alles Typische nachdebussyscher Impressionskunst. Das »Ave Maria« verbindet in wirkungsvoller Weise und mit Gewinnung eigenartiger Klangreize akkordliches Flimmern und primitive Quint-Oktavenbässe, die gehäuften Klänge mit sixte ajoutée der herben Leittonlosigkeit und klanglicher Askese der Gregorianik. Die Verkoppelung gregorianischer mit impressionistischer Monotonie ist ein Gedanke, der hier zu mehr eindringlichen als starken Wirkungen führt. In Nr. 2 — »Tota pulchra es« — schwingt die melodische Linie bei weitem weicher und gerundeter. Ein reicher Aufwand an den üblichen Klangfarben tönt sie ein, führt im schnellen Crescendo zum Höhepunkt. Über wiegenden Nonen- und Dezimenakkorden tönt die Singstimme ihr »ora pro nobis« aus.

Siegfried Günther

PERCY GRAINGER: *»Spoon River«, amerikanischer Volkstanz,* und *»One more day, my John«, Seemannslied.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Zwei amerikanische Volksmelodien mit extrem moderner harmonischer Untermalung,

folkloristisch vielleicht interessant und auch soziologisch beachtenswert (das Seemannslied dient zur Regelung von rhythmisch gleichmäßiger Arbeit), rein musikalisch aber für Nichtamerikaner von geringem Interesse.

Richard H. Stein

FRIEDRICH LEIPOLDT: *Gesamtschule des Kunstgesanges.* Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung: *op.* 9 *Bd. I:* Vokalgruppe o-u. Ausgabe für Sopran und Tenor. *Op. 9 Bd. III:* Vokalgruppe ü-i. Ausgabe für Sopran und Tenor hoch. Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig.

FRIEDRICH LEIPOLDT: *Zehn Vokalisationslieder op. 7.* Ebenda.

Die vorliegenden Bände, die den ersten und dritten Band eines *siebenbändigen* Werkes darstellen, wünschen jenseits der Streitfragen, »ob diese Methode oder jene«, eine umfassende Zusammenstellung allgemein brauchbaren praktischen Übungsmaterials für den Gesangsunterricht zu geben, ohne theoretische Abhandlungen. Der Gedanke wäre in dieser Form augenblicklich fast »neu« zu nennen, da der Übungsstoff der ungezählten Gesangschulen letzter Zeit stets auf der bestimmten Theorie des jeweiligen Verfassers aufgebaut war und mit deren Geltung stand und fiel. — Wann gilt nun aber das mit Recht gehaßte Wort »Methode«? Wenn es irgendwo seine Berechtigung hat, dann doch zweifellos da, wo eine von aller Überlieferung abweichende Unterrichtsform durch gleichmäßige Anwendung für alle zur Norm gestempelt und damit zu allgemeiner Gültigkeit erhoben werden soll. Schon ein kurzes Referat wird den Inhalt der vorliegenden Bände als zugehörig oder nicht zugehörig zum Kreise der Methodenwerke kennzeichnen können. — Ein Blick auf das Titelblatt belehrt darüber, daß erstens die junge Stimme in »den ersten Anfängen« sofort klassifiziert wird (Sopran bzw. Tenor usw.) und zweitens, daß sie durch diesen ganzen umfangreichen und sicherlich eine Fülle von Material bergenden ersten Band ausschließlich mit den beiden Vokalen u und o behandelt wird. Zu den anderen Vokalen, d. h. den folgenden Bänden soll erst übergegangen werden (laut Forderung S. 22), »wenn das Material dieses Bandes beherrscht wird«. Das geht schnell. Denn im dritten Band ü-i ist zu lesen, er sei »in der Regel nach ungefähr einem Viertel- bis einem halben Jahre nach Beginn des Gesangstudiums« in Angriff zu nehmen. Die erstaunlichen Koloraturen und chromatischen Läufe am Schlusse des u-o-Bandes müssen dann also wohl bereits absolviert sein, ebenso der zweite Band ö-ä-e. Da nun gleich die erste »Hauptübung« auf der ersten Übungsseite des ersten Bandes frei auf dem »berühmten« hohen C (c^3) einsetzte, auf der nächsten Seite bereits das e^3 verlangt wurde, und wenig später der Sopran schon auf dem f^3 der Königin der Nacht beschäftigt war, so hat selbst der unbefangenste Leser merken müssen, ob das weitherzige und kühne Vorhaben eines allgemein verwendbaren Unterrichtswerkes verwirklicht ist, oder ob doch alles wieder »um eine Methode« geht. Der Fachmann aber enthält sich jedes weiteren Urteils, sobald er die Registertabelle auf Seite 7 des ersten Bandes gesehen hat, welche, nach vorausgeschickter ganz normaler Definition des Registerbegriffs, am Notenbild erklärt, daß das *Brustregister* des Soprans bis zum c^3, des Mezzosoprans bis zum fis^2, des Alt bis c^2 reiche, daß die Mittelstimme des Soprans erst auf c^2 beginne usf. Es wäre doch traurig, heute im Zeitalter der Stimmwissenschaft noch Worte darüber verlieren zu müssen, daß die Frauenstimme eine von der Männerstimme völlig verschiedene Struktur hat. — Die Kürze der Erklärungen und das Vermeiden physiologischen Ballastes in einem praktischen Unterrichtswerke sind an sich durchaus gutzuheißen, ja zu loben; doch ist die unabweisbare Voraussetzung die, daß diese Enthaltsamkeit im Verborgenen auf ganz klaren physiologischen Grundkenntnissen des Verfassers ruht: oder zum mindesten — was eigentlich aber mehr ist — auf den sicheren Ergebnissen unvoreingenommenen analytischen, d. h. stimmwissenschaftlichen Hörens. Der musikalische Teil eines jeden Bandes besteht aus Vokalisationsliedern, die, klug erdacht und geschickt gemacht, als Ergänzung oder Ersatz für die bekannten Hey-Studien gleicher Art gewiß manchem Materialsuchenden für den Unterricht willkommen sein mögen. Mehr noch wird das der Fall sein mit den vom Verlage zu äußerst billigem Preise gesondert herausgebrachten *Vokalisationsliedern op. 7,* die unter Benutzung der verschiedenen Vokale zusammengestellt sind — gleichsam ein »Hey in der Westentasche«. — Sehr lobenswert ist die Tendenz der Vokalisationstreffübungen, die das vom modernen Gesangunterricht sträflichst vernachlässigte Gebiet pflegen: die Entwicklung der musikalischen Sicherheit. *Franziska Martienßen*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

ANTWERPEN: Ein paar Gastspiele des *Jaques Urlus*, die dem berühmten Wagner-Tenor auch hier größten Erfolg bescherten, unterbrachen sehr willkommen die Einförmigkeit des Spielplans. Ferner brachte die zweite Hälfte der Spielzeit an bemerkenswerten Ereignissen, außer ein paar gelungenen Neueinstudierungen — u. a. Webers »Freischütz« und Mozarts »Figaro« — die glanzvolle und warm aufgenommene hiesige Erstaufführung von Rimskij-Korssakoffs Volksoper »Sadko« und zwei geschlossene »Ring«-Aufführungen (die ersten seit dem Weltkriege!) unter der hervorragenden musikalischen Leitung von Kapellmeister *Julius J. B. Schrey*, die auch außerhalb unserer Stadt großen Anklang fanden. Die letzten Wochen brachten noch als Novität die Revolutionsoper »Stepan« von Ebbe Hamerik, die einen sehr herzlichen Erfolg erzielte. Als eine bemerkenswerte Tat der letzten Monate verzeichnen wir ebenfalls die nach 30jähriger Pause erfolgte Wiederaufführung von Peter Benoits Melodram »De Pacificatie van Gent«, unter der vortrefflichen Führung des begabten *Karel Candael* und der szenischen Leitung von *J. O. de Gruyter*. *Hendrik Diels*

BONN: Die Beethoven-Stadt hat keine eigene Oper, und die Meinungen darüber, ob infolge der Nähe Kölns ein solches Institut sich hier überhaupt halten kann, stehen schroff einander gegenüber. So müssen wir uns mit Gastspielen der *Koblenzer Bühne* begnügen, deren Leistungen freilich in der abgelaufenen Saison nicht üder Provinzdurchschnitt sich erhoben und erst diskutierbar wurden, wenn Gäste aus Köln, Duisburg, Wiesbaden und anderen Orten Impulse gaben. Das Beste an diesen Aufführungen ist stets unser Städtisches Orchester, das unter dem trefflichen *Heinrich Sauer* — notabene einem der ersten Dirigenten, die hier im Rheinland als Vorkämpfer für die Bruckner-Sache sich betätigten — den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht darstellt. Der Spielplan hielt sich aus erklärlichen Gründen in der Hauptsache in den Regionen der älteren komischen Oper, und wo man, wie etwa beim »Rosenkavalier«, darüber hinausging, geschah es, unseren bescheidenen Bühnenverhältnissen entsprechend, auf Kosten des Originals. Unter diesen Umständen war das zweimalige Auftreten der Mailänder Stagione mit Rossinis »Barbier« unter *Egisto Tango*, der ungewöhnliche Führerqualitäten offenbarte und eine Stilprobe von überzeugend beispielhafter Echtheit bot, natürlich ein Ereignis ersten Ranges. *Th. Lohmer*

BRAUNSCHWEIG: Der Schluß der Spielzeit, der ersten des *Franz Mikorey* und der letzten des Intendanten *Hans Kaufmann*, wirkte versöhnend und entschädigte für viele Fehlgriffe und Mängel. Schrekers »Irrelohe« teilte das Los des »Schatzgräber« und »Fernen Klang«, die Oper verschwand ebenso schnell vom Spielplan wie ihre Vorgängerin »Meister Guido« von Noetzel trotz der sorgfältigen Vorbereitung durch Mikorey, *Noeldechen* und den Komponisten. Schon acht Tage nach der Uraufführung in Dresden erhielten wir »Intermezzo« von Strauß, in dem sich Kaufmann als hervorragender Spielleiter erwies; noch größer war der Erfolg von Hans Pfitzners »Palestrina«. Mikorey feierte als Dirigent und Organisator Triumphe. Nach unendlichen Gastspielen wurde *Hermann Eck* als seriöser Baß und zu seiner Unterstützung ein hoffnungsvoller Anfänger *Ernst Gütte*, als erste Soubrette Fräulein *Schneider*, als zweite *Hilde Clairfried* verpflichtet. »Stradella« und »Die Puppe« von Audran wurden nutzlos galvanisiert, die Mailänder Opernstagione erzielte mit dem »Barbier von Sevilla« größeren Erfolg als mit »Toska«. Cornelius ehrte man am hundertjährigen Geburtstage durch dessen »Barbier von Bagdad« mit unserem vorigjährigen seriösen Baß *Ad. Schoepflin*-Dresden als Titelhelden. Der neue Intendant *Ludwig Neubeck* hat den Plan schon für zwei Spielzeiten aufgestellt, das Verzeichnis der Opern gleicht dem Leporelloregister, in dem gewaltigen Blütenstrauß fehlt keine wichtige Blume. In den neueinzurichtenden Morgenfeiern werden Händel, Gluck, Haydn (»Der Apotheker«), Mozart, Beethoven, Weber (»Abu Hassan«), der junge R. Wagner, Hugo Kaun, Max v. Schillings, P. Graener, R. Strauß u. a. behandelt; letzterem wird im September eine ganze Woche, den drei vorhergehenden ein dreitägiges Fest, zu dem sie ihre Mitwirkung zusagten, gewidmet. *Walter v. Molo* ist als ständiger Mitarbeiter für das dramaturgische Bureau gewonnen. Dies Programm bedeutet einen Rekord, der so leicht nicht gebrochen wird.

Ernst Stier

BUENOS AIRES: Das *Colontheater*, jetzt in städtischer Regie, hatte zur Feier des argentinischen Nationalfestes am 25. Mai Masse-

nets »Thais« aus dem Staub der Archive hervorgeholt. Die Aufführung machte der Tradition des Colon, jenes Improvisationstheaters par excellence, alle Ehre und erschütterte daher den Glauben an die so oft angekündigten stabileren Verhältnisse unter der neuen Leitung. Über das sehr unterdurchschnittliche Niveau (die Bühnenausstattung war in stilistischer Beziehung noch älter als die erst einunddreißigjährige Schöpfung Massenets) hoben sich nur die Klangdisziplin des Orchesters, das *Arturo Luzzatti* aus heterogenen Elementen gebildet hatte und geschickt leitete, sowie *Ninon Vallin* in der Titelrolle. Sie schöpft hier musikalisch ganz aus dem reichströmenden Vokalismus der französischen Sprache. Da ist alles elegant, poliert und von feinem Geschmack, aber es fehlt ein faszinierendes Darstellungstemperament.

Johannes Franze

CHEMNITZ: Seit März dieses Jahres hat Chemnitz getrennten Schauspiel- und Opernbetrieb. Das bisherige »Neue Theater« ist ganz Opernhaus geworden, da dem gesprochenen Drama nunmehr eine Bühne modernster Konstruktion im umgebauten alten Theater, dem jetzigen Städtischen Schauspielhaus, zur Verfügung steht. Für beide Institute ist also die Möglichkeit erweiterten Repertoires und kühnerer Initiative (die hoffentlich in erster Linie bei der Auswahl neuerer Werke in Erscheinung treten wird!) gegeben.

Die Ende Juni abgeschlossene letzte Opernspielzeit (zu fünf Abenden wöchentlich) vermittelte neben einer preiswürdigen Auswahl aus Altbewährtem von Mozart bis Strauß die interessante Bekanntschaft mit zwei musikdramatischen Erzeugnissen der Gegenwart. Im Rahmen einer *Kienzl-Woche* erlebte des Evangelimann-Komponisten Spiel »*Hassan der Schwärmer*« im Beisein des Autors hier seine *Uraufführung*. Und bald danach erklang zum ersten Male *Bittners* »*Rosengärtlein*«, das ungleich nachhaltigere Eindrücke hinterließ als das in der Erfindung leider recht schwächliche Alterswerk Kienzls.

Als besondere Ereignisse der Saison verdienen ferner erwähnt zu werden die vortreffliche Neueinstudierung des »Barbier von Bagdad« anläßlich des 100. Geburtstages von Peter Cornelius, eine Puccini-Gedenkfeier (»Toska« mit *Pattiera*, *Amato* und der *Salvatini* als italienisch singenden Gästen) sowie die 100. Carmen-Aufführung. Daß Generalintendant *Tauber* trotz der schon im Vorjahre erwiesenen finanziellen Unrentabilität heuer wiederum »Maifestspiele« veranstaltete, sei ihm auch an dieser Stelle gedankt; denn der künstlerischen Anregungen, die für das heimische Opernpersonal ebensowohl wie für das Publikum von ihnen ausgehen, sind viele. Diesmal wurde unter Generalmusikdirektor *Malatas* Leitung der »Nibelungenring« mit *Helene Wildbrunn*, *Richard Schubert*, *Plaschke* und *Walter Soomer* als prominenten Gästen absolviert. Eine unvergeßliche »Meistersinger«-Aufführung folgte, und »Parsifal« mit *Lauritz Melchior* schloß die Reihe.

Gust. William Meyer

DÜSSELDORF: An Neuheiten wurde Puccinis genialer »Gianni Schicchi« in durchaus anerkennenswerter Wiedergabe geboten. Aus Anlaß der Jahrtausendfeier fanden verschiedene Festvorstellungen statt. Starken Eindruck hinterließ die innere Geschlossenheit eines Gastspiels der *Münchener Staatsoper* in »Fidelio«. Als Beckmesser und Ochs von Lerchenau bewies *Leo Schützendorf* glänzendes Charakterisierungsvermögen. Seine vorbildlich deutliche Aussprache ist besonders hervorzuheben. Den Höhepunkt bildete »Mona Lisa« unter der persönlichen Leitung von *Max v. Schillings*. Er gestaltete das ganze Klangbild ungewohnt sympathisch und fesselnd. Seine Gattin *Barbara Kemp* gab in der Titelrolle Proben eines kaum zu übertreffenden Künstlertums.

Carl Heinzen

HAGEN: Den Höhepunkt des Winters bildete die *Uraufführung* »*Gudrun auf Island*« von *Paul v. Klenau*, über die bereits berichtet wurde. Ebenbürtig reihten sich daran »Der Wildschütz« und »Cosi fan tutte«. »Die Hugenotten« erschienen in operettenhafter Aufmachung, und man versteht *Alexander Springs* Experiment hier nicht. Intendant *Richard Dornseif* weiß als Oberspielleiter immer das Richtige zu treffen und seine Schauspiele errangen Bewunderung. Hoffentlich bringt er auch die Oper noch dahin. Er hat in *Egon Wilden* einen Mitarbeiter, der in seltener Eignung Bühnenbilder schafft, herausgehoben aus einer feinen Einfühlung in Kunstwerk und Regie. Die Leistungen *Dr. Berends* als erster Kapellmeister sind unterschiedlich, wie sie an einer Bühne wie Hagen nicht vorkommen dürften. *Hans Werner*, der zweite Stabführer, weiß sich immer mehr Geltung zu verschaffen, ein aufstrebendes Talent.

Hans Gärtner

KREFELD: Unter der Intendanz *Ernst Martin* bewegt sich das Theater in aufsteigender Linie. Hauptereignis der zweiten Hälfte der Theaterzeit: »Parsifal«. Es war interessant, Lebens- und Wirkungsmöglichkeiten des Werkes auf einer mittleren Bühne zu beobachten. Das Ergebnis überraschte einigermaßen; es ergab sich, daß die Wirkung tiefer ging, als man erwartet hatte, und zwar zunächst, weil das A und O Wagnerscher Musikdramen erfüllt wurde: die Verstehbarkeit des Textes. Die Worte verloren sich in dem kleinen Raum nicht und das kleinere Orchester deckte die Stimmen nicht zu. Für die Krefelder Bühne bedeutete die Aufführung eine Höchstleistung. Das Hauptverdienst gebührt *Franz Rau*, der die Szenen groß aufbaute und eine bis dahin von unserem Orchester nicht gehörte Feinheit des Klanges erreichte. *Willy Ulmer* bot in der Titelrolle eine stilechte Leistung, wuchs aber erst allmählich in seine Rolle hinein. *Anni König* kann sich den besten Kundry-Darstellerinnen an die Seite stellen, *Arthur Barth* (Amfortas), *Ferdinand Bachem* (Gurmemanz), *August Griebel* (Klingsor) boten hochwertige Leistungen. Die Chöre der Ritter und der Blumenmädchen gelangen gut, die anderen ließen zu wünschen übrig. *Schneelochs* Bilder strebten mit Geschick eine Erweiterung des Bühnenraumes an. — Der »Maskenball«, der bald auf den »Parsifal« folgte, wurde von Rau mit glänzendem Brio ausgestattet; *Richard Dresdner, Hans Thometzek* und *Anni König* in den Hauptrollen sicherten der Aufführung ein hohes Niveau. Erwähnt sei noch eine sehr witzig aufgemachte »Serva padrona« in Verbindung mit den »Bajazzi« unter dem sich vortrefflich einführenden neuen Kapellmeister *Fritz Cecerle*.

Joseph Klövekorn

LENINGRAD (Petersburg): Aus dem ausgefahrenen Spielplan ragen zwei Aufführungen hervor: »Carmen« unter *Klemperer*, und »Der ferne Klang« von Schreker als Neuheit. Klemperer als Sinfoniedirigent haben wir in dieser Saison gut kennengelernt und ihn auch sehr hoch eingeschätzt; gleich bedeutend ist er auf dem Gebiet der Oper, wo er uns wirklich etwas Faszinierendes gezeigt hat. Das Temperament, das er in die Oper »Carmen« hineingelegt hat, war von hinreißender Wirkung. Das Orchester gab alle Farben vollendet wieder immer zur rechten Zeit und am rechten Ort. So wurde diese Aufführung zu einem musikalischen Ereignis, das denn auch in den Musikkreisen hier lebhaften Widerhall gefunden hat, der sich in Form eines offenen Dankesbriefes an den auswärtigen Gast für die von ihm gezeigte hohe Kunst äußerte.
Auch »Der ferne Klang« fand eine ausgezeichnete Wiedergabe. Man hatte sich dieser Novität mit großer Liebe hingegeben und nach langer Zeit wiederum eine Musteraufführung zutage gefördert. Das künstlerische Personal in allen, auch den kleinsten Rollen gab sein Bestes, besonders aber taten sich hervor *Frau Pawlowskaja* (Grete) und Herr *Petschkowski* (Fritz). Das Orchester hätte mitunter mehr zur Gesamtwirkung beitragen können, doch müssen wir dem Dirigenten *Dranischnikoff* sehr großen Dank wissen, daß er dieses schwierige Werk überhaupt herausgebracht hat. Mit der Zeit wird ja auch der Orchesterapparat sich in das Werk hineinfinden. Mit dieser Aufführung schloß die Saison, aus der wir nur einige wenige Lichtmomente hervorheben können, da der Spielplan zum größten Teil Kassenzugstücke bevorzugte, ohne damit sein materielles Ziel zu erreichen. Zu den Lichtmomenten gehören: »Salome«, »Boris Godunoff«, »Igor«, »Don Juan« (wenn auch nicht gelungen).

R. Bertoldy

MÜNCHEN-GLADBACH: Die parallel gerichtete Zielstrebigkeit von traditionellem Konzertleben und stoßkräftig jung einsetzendem Opernbetrieb sicherte wertvolle Anregungen zu qualitativ gesteigerten Leistungen und ausgewählter Programmgestaltung auf beiden Seiten. Die einjährige Aktivität des jungen Stadttheaters ist schon aus dem Grunde eine positive zu nennen, weil sie Geist und Begeisterung erweckte, die Angelegenheit der Schaubühne zu einem aktuellen Problem erhob, den Theaterwillen der Masse schuf, dem wir nunmehr nach dem Auf und Ab des krisengesegneten Beginns die auch für die Zukunft endgültige Stabilisierung eines städtischen Operninstituts danken. Das Versprechen des jungen Operndirektors *Fritz Zaun*: bewußte Konsequenz eines künstlerischen Spielplans, Erfüllung zeitgenössischen Schaffens, Wegfall der Operette und Pflege der komischen Oper, des Singspiels, erfüllte sich — auch gemessen an den unerwartet schwierigen Verhältnissen — nur wenig. Unerachtet seiner organisatorischen Intelligenz und kapellmeisterlichen Tüchtigkeit ist ihm der Vorwurf nicht zu ersparen, das verheißene Programm nicht innegehalten zu haben. Wo blieb die betonte Pflege des deutschen Singspiels? Wo

die Erfüllung zeitgenössischen Schaffens? Eine Morgenfeier mit Mozarts »Bastien und Bastienne«, eine unfertig herausgebrachte »Freischütz«- und »Entführung«-Gestaltung und Heubergers »Opernball« konnten nicht genügen. Es entbehrte innerer Notwendigkeiten und widersprach traditionell erzieherischen Prinzipien, daß Standartwerke in betonter Geste in den Mittelpunkt rückten. Gerne sei vermerkt, daß sie in vollkommener Gestaltung geboten wurden. Daß zur Rheinlandfeier die längst inszenierten »Meistersinger« mit »berühmten« Gästen nach Großstadtunmanier aufgeputzt wurden, ist um so mehr zu tadeln, als Zaun ein offiziell angenommenes Werk, die *Uraufführung* von *Hermann Ungers* »Zauberhandschuh«, eines leicht zu gestaltenden deutschen Singspiels, *nicht* brachte. — Mitarbeiter am Werk: die Kapellmeister *H. Wedig*, *E. Triller*, *Mengelbier* und *B. Zimmermann*; als Spielleiter und Szenenbildner *Joh. H. Braach*, *Hans Schmid* und *Werner Schramm*.

Walter Berten

PARIS: In der Oper brachte Roussel, dessen »Padmavâti« seit der Uraufführung 1921 sich dauernd auf dem Spielplan gehalten hat, in Zusammenarbeit mit dem Gelehrten Théodore Reinach, ein antikes Märchen in einem Akt und drei Bildern »Die Geburt der Lyra« heraus. Diesem unter Leitung von *Gaubert* mit sehr lebhaftem Erfolg am 30. Juni aufgeführten Werkchen folgte ein Ballett »Abendfest«, dessen Szenarium von Ballettmeister *Staats* herrührt und dessen Musik Kapellmeister Henri Büßer nach Delibes Partitur »Die Quelle«, die 1866 und 1876 einmal berühmt war, arrangiert hat. — Die vorübergehende Wiederaufnahme des »Stern« von Chabrier, Libretto von Leterrier und Vanloo, versetzt uns in ungefähr dieselbe Zeitepoche zurück, da diese dreiaktige Buffooper 1877 zum erstenmal aufgeführt wurde. Obgleich ein kleines Meisterwerk musikalischer Ironie und Lustigkeit, erlebte es nur wenige Wiederholungen, als es neu war. Die Wiederaufnahme wurde von einer Dilettantentruppe im Theater der Kunstgewerbeausstellung versucht. *Fabert* von der Großen Oper aber war als König Ouf I. die wahre Seele dieser vergessenen Partitur, deren Wiedererscheinen auf einer regulären Bühne heute sicherlich Erfolg haben würde. Chabrier dürfte zweifellos seinen Ehrgeiz nicht zur Höhe eines Wagnerschen Musikdramas erheben, sein ausgesprochenes Talent für Komisches eignet sich mehr für das Genre als für das Lyrische. Die zwei Aufführungen des »Stern« haben den bündigsten Beweis dafür erbracht.

J. G. Prod'homme

SAARBRÜCKEN: *(Festwoche.)* Daß die Musikpflege im Saargebiet umfassend genannt werden darf, wird durch die letzten Ereignisse besonders deutlich betont. Bedeutet doch die Gegenüberstellung zweier Festzyklen unter der Devise Reger und Mozart nichts weniger als die kürzeste Formulierung des Leitgedankens, dem man in Saarbrücken folgt: Kraftspendende Pflege und Ausmünzung der Werte, die uns die Vergangenheit vermacht hat, und wesentliche Teilnahme an dem Ringen der zeitgenössischen Kunst. Die längst bekannte »Mozart-Liebe« des saarbrückerischen Generalmusikdirektors *Felix Lederer* dürfte wohl der stärkste Antrieb gewesen sein, daß ein solcher Festplan Wirklichkeit geworden ist. Daß seine künstlerischen Fähigkeiten für die Qualität der Aufführungen bürgte, schien selbstverständlich, und diese vorgefaßte Meinung braucht heute nicht geändert zu werden. Darum, hier die Generalbilanz. Die Einleitung zur Festwoche wurde in einer Morgenveranstaltung durch den Vortrag des Berliner Kritikers *Leopold Schmidt* über das Leben Mozarts gegeben. Ein tieferes Erfassen des »Problems Mozart« ließ dieser Vortrag leider nicht erkennen. Für einen künstlerisch würdigen Abschluß dieser Morgenfeier setzte sich das neugegründete *Saarbrücker Streichquartett (Silzer, Strauß, Querner, Rakier)* mit der Wiedergabe des B-dur-Quartetts ein. Hier darf auch vorweg genommen werden, daß dieses Quartett im weiteren Verlauf der Opern-Festspiele einen Kammermusikabend mit einem auserlesenen Mozart-Programm wirkungsvoll einflocht. Der erste Opernabend brachte vor ausverkauftem Hause »Figaros Hochzeit«. Die vortreffliche Geschlossenheit dieser Festaufführung unter der Stabführung des Generalmusikdirektors gestattet es uns, auf die Besprechung der Einzelleistungen zu verzichten. Genannt seien die beiden Gäste *Ernst Lehmann* als Figaro und *Hanna Müller-Rudolph* als Gräfin, denen das ausgezeichnet aufeinander abgestimmte Saarbrücker Ensemble in nichts nachstand. — Der zweite Tag schloß sich mit der erfolgreichen Aufführung des »Don Juan« würdig dem vorhergehenden an. Weniger zufrieden konnte man mit der nun folgenden Festaufführung der »Zauberflöte«

trotz der namhaften Gäste, die dabei mitwirkten, sein. Um so erfreulicher empfand man dagegen am Schlußabend die musikalisch wie regietechnisch bedeutende Aufführung von »Cosi fan tutte« mit nur eigenem Solopersonal. Außer den Leistungen der Einzelnen, die der Dirigent Lederer zielsicher mit denen des glänzend musizierenden Orchesters zu einer einheitlichen Gesamtleistung im besten Sinne verband, darf noch die Spielleitung *Willy Springers* lobende Erwähnung finden.

So wurde die festliche Mozart-Woche zu einer Tat, die im Sinne unserer Vorbemerkung dem weiteren Aufstieg des Saarbrücker Musiklebens neue Kräfte zugeführt hat.

Adolf Raskin

ZOPPOT: Die Zoppoter Waldoper 1925 brachte Wagners »*Tannhäuser*« *ganz*, nachdem er 1910 als *Torso* aufgeführt war. Bei aller Beachtung der ungeheueren Entwicklung der Waldoper, die sie unter *Hermann Merz* nahm, und bei aller Wertschätzung der großangelegten Szenerie wird man aber doch darauf acht geben müssen, daß der *Wald nicht zu kurz kommt.* — Die wirkungskräftigen Aufführungen (der Sängerkrieg spielt vor der »teuren Halle«), die *Schillings* leitete, und die Solisten wie *Leider, Seinemeier, Geyersbach, Henke, Helgers, Urlus, Plaschke* und *Schubert* sahen, waren außerordentlich gut besucht. Aber wie gesagt: Heute ist die Waldoper eine pompöse bühnentechnische Einrichtung von gewaltigen Ausmaßen. Die große Frage jedoch lautet: »Wo fass' ich dich, unendliche Natur?« ... *Gerhard Krause*

KONZERT

BERN: Die 26. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins vom 12. bis 15. Juni in Bern hatte wie ihre Vorgängerin in dem verhängnisvollen Jahre 1914 retrospektiven Charakter und vermochte wieder die prominentesten Führer aus dem Reiche Polyhymnias nach der Bundesstadt zu locken. In zwei Orchesterkonzerten, einer Kammermusikmatinee und der alles beherrschenden Münsteraufführung entrollte sich das bunt schillernde Bild der musikalischen Produktion in der Eidgenossenschaft. Aus allem schöpferischen Ringen hat sich freilich noch keine eigentlich nationale Musik entwickelt, und die Einflüsse der großen Zentren zeichnen sich deutlich ab. Von der klassizistischen Musizierfreudigkeit (Werner Wehrli schönes Trio in d-moll) bis zu Strawinskijs Musikantagonismus (Honegger, Pacific 231) waren alle musikalischen Stilschattierungen vertreten. In der diagonalen Mitte, fernab vom ultraradikalen Getriebe, steht glücklicherweise das alles überragende Hauptwerk »Le Laudi« von Hermann Suter, der bedeutendsten Chorschöpfung seit dem Brahmsschen Requiem. Wie dieser ist auch er wieder einen Schritt rückwärts zu archaistischen, oft gregorianischen Tonsymbolen und zur Urgewalt einfacher Dreiklangsharmonie gegangen. Ganz in Schönheit getaucht strömt das »Poème funèbre« von Charles Chaix dahin. Auch K. H. David ergibt sich in seinen Frauenchören ganz dem Melos, während W. Schultheß in den Männerchören »Abend- und Morgenständchen« sublimere akkordische und lineare Versinnlichung anstrebt. O. Kreis hielt im »Dignare« die Mitte zwischen gewählter Lyrik und dramatischer Expansion. In Rembrandtschem Halbdunkel hält E. Frey seine Tondichtung »Bekränzter Kahn«. Ein Erlebnis bildeten wie immer O. Schoecks neue Lieder, von denen der einfache Hafis-Vierzeiler blitzartig einschlug. Dagegen ist seine Verbeugung vor dem atonalen Götzen, sein E-dur-Streichquartett, eine regelrechte Entgleisung — Diskrepanz zwischen Herz und Hirn. Frank Martins melancholische »Quatre Sonnets« weisen zu deutlich auf Debussy hin. Die rein orchestrale Gattung war vertreten durch eine Gott sei Dank kurzgefaßte, noch etwas unreife f-moll-Sinfonie von H. Gagnebin, eine flott agierende Lustspielouvertüre W. Geisers und eine ganz modern sich gebärdende, aber nicht viel sagende Ballettmusik aus der Oper »Amarapura« von R. Blum. Auf höherer Warte steht sowohl die prickelnde und wirkungsvolle Rhapsodie von V. Andreae op. 32 als auch der herbe, mit Brahmsscher Noblesse gearbeitete Variationenteil aus der 3. Sinfonie von Fr. Brun. Die etwas allzu solistisch geführte, aber sonst recht flüssige Ouvertüre zu Shakespeares »Wintermärchen« von R. Laquai beschloß die denkwürdige Tagung, zu der auch Otto Barblan ein geistreiches Variationenwerk für Orgel über BACH beigesteuert hatte. Vor der Münsteraufführung veranstaltete *G. Graf* eine originelle Turmmusik. Der großen Arbeit und der glänzenden Leistungen der Solisten, der festgebenden Vereine und ganz speziell des Festdirigenten *Fr. Brun*, der fast ausnahmslos alle Werke einstudiert und mit voller künstlerischer Hingebung geleitet hat, sei mit aufrichtigem Danke gedacht. *Julius Mai*

BRAUNSCHWEIG: Die drei letzten Abonnementskonzerte des Landestheaters hielten sich auf der stolzen künstlerischen Höhe, das vierte vermittelte die Bekanntschaft von Bruckners 7. Sinfonie, die beiden Konzertmeister *R. Sinram* und *H. Mühlfeld* spielten Bachs Konzert für zwei Violinen einheitlich vollendet, im fünften erschien Kloses sinfonische Dichtung »Traum ein Leben« hier zum ersten Male, im sechsten ebenso »Also sprach Zarathustra« von R. Strauß, *Adolf Busch* erinnerte mit der Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert an den unerreichten Meister Joachim. Trotz des anstrengenden Operndienstes bot die Landestheaterkapelle unter ihrem genialen Führer *Mikorey* vorbildliche Leistungen. Die musikalischen Erbauungsstunden des Kammermusikers *W. Wachsmuth* nahmen durch die Mitwirkung unseres ersten Operndirigenten erneuten Aufschwung, in der letzten spielte Mikorey mit *W. Kaempfer* Mozarts Sonate (D-dur) für zwei Klaviere und krönte somit den ganzen Zyklus. In den Männerchören herrschte reges Leben, die Höhe der Vorkriegszeit ist von den meisten wieder erreicht; der Braunschweiger Lehrergesangverein führte mit dem ihm angegliederten Frauenchor und der Landestheaterkapelle »Thalatta« das neueste Werk seines Dirigenten Josef Frischen erfolgreich auf. Klavierabende gaben *Eduard Erdmann* sowie die hiesigen Kräfte *Emmi Knoche* und *W. Kaempfer.* *Ernst Stier*

BRÜNN: Unsere *Philharmoniker* haben im vergangenen Winter eine Reihe von Konzerten veranstaltet, die durchwegs auf künstlerischer Höhe standen. *K. Frotzler* führte Bruckners »Neunte« und Regers Ballettsuite op. 130 erfolgreich auf. Gleichen Beifall löste Dr. *Wolf* mit der trefflichen Wiedergabe von Strauß' »Don Juan« und Brahms' c-moll-Sinfonie als Eckpfeilern eines Abends aus, in dessen Mittelpunkt das Vorspiel und der Prolog der Nachtigall aus der Oper »Die Vögel« von Braunfels mit *Tinka Wesel* als einziger Vertreterin des schwierigen Koloraturparts gerückt waren. Als Gastdirigenten erschienen *Siegfried Wagner*, *Oskar Nedbal* und *Pietro Mascagni.* — Im Musikverein gab es heuer eine große Generalpause, da man auf der Suche nach einem ständigen Dirigenten war. Ein solcher ist nun in *Josef Heidegger* gewonnen worden, der sich mit Mozarts g-moll-Sinfonie und Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven erfolgreich einführte. — Auf dem Gebiet der Kammermusik wetteiferten die heimischen *Quartettvereinigungen A. Macudzinsky* und *Georg Steiner* in der Pflege klassischer und moderner Werke verdienstvoll miteinander. — Einen ganz außergewöhnlichen Genuß bereitete uns das *tschechische Opernorchester* unter *Neumanns* Führung mit der Erstaufführung von Schönbergs »Gurre-Liedern«. Das durch Mitglieder des deutschen Theaters auf 150 Mann verstärkte Orchester, sowie Soli und Chor leisteten Einzigartiges und brachten dem Werk unerhörten Erfolg ein, für den der anwesende Komponist nicht genug danken konnte. *Franz Beck*

BUENOS AIRES: Die Ende März einsetzende Konzertsaison wurde zwei Monate lang fast ausschließlich von der Asociacion Wagneriana bestritten. Nicht mit viel Glück. Das neu gebildete *Streichquartett der Wagneriana* (unter Führung des Geigers *Pessina*) eröffnete den Reigen mit dem ersten Abend einer zyklischen Vorführung von Beethovens Streichquartetten und stellte unter anderem op. 74 auf das Programm. Man griff also gleich nach den Sternen, statt sich zunächst einmal auf irdischeren Gefilden zu tummeln. So mißlang das Experiment nicht nur in technischer Beziehung, auch die klangliche Beseelung und die tiefere geistige Ausdeutung blieben fromme Wünsche. Besser stand es mit einem Konzert zum Andenken an Gabriel Fauré. Als Neuheit für Buenos Aires bot man das Klavierquintett op. 115, eines der spätesten, aber auch substanzlosesten Werke des letzten Romantikers der französischen Musik. Die französische Sopranistin *Ninon Vallin* gab den Gesängen Faurés, besonders den nach Texten Verlaines komponierten, exquisite Wortdeutlichkeit der Diktion und in den zarteren dynamischen Schattierungen schmeichlerische Delikatesse des Klanges. Im Forte hört man bisweilen Scherben klirren. Die Karlsruher Altistin *Paula Weber* führt im »Diapason« einen beachtlichen Konzertzyklus (Geschichte des Kunstliedes von Legrenzi bis zur Moderne) vor. In der Wagneriana setzte sie sich erfolglos für einige Lieder des Kölner Pfitzner-Epigonen Fritz Fleck ein. Der Pianist *Ernst Drangosch*, einst Schüler Konrad Ansorges, bewegt sich auf absteigender Linie. Das innere Gefüge der Anschlagskultur ist durchbrochen, im Technischen steht brillante Form neben Stückwerk, geistig fehlt jede tiefere Fundierung. Jüngere

argentinische Klaviertalente wie *Herberto Paz* sind vorderhand nur Versprechen. Bei anderer Gelegenheit lernte man in der Breithaupt-Schülerin *Marietta Kever* eine interessante Pianistin, in *Henk Kever* einen soliden und vornehmen Geiger kennen. Der Rest hiesigen Konzertierens war Dilettantismus. — Erst *Edouard Risler* konnte das Eis frostiger Konzertatmosphäre brechen. Eine durchaus retrospektive Natur, steht er zügellosem Subjektivismus und einseitigem Tastenstürmertum fern, sondern gibt den Extrakt mühevollster Vorbereitung, feinste Zucht der Klavierhand, innere Durchleuchtung des Kunstwerks nach festgelegten Prinzipien und im spitzen Klang des Érard etwas absichtlich Historisierendes. Unter dem Puritanertum der Form verbirgt sich ein hohes Raffinement, das mit allen Mitteln moderner Einfühlungspraxis in seelische Tiefen vorgedrungen ist. Er wahrt die konstruktive Linie des Architektonischen sehr treu, klanglich gibt er eine Polychromie von kleiner Skala, aber konzentrierter Intensität. Seine Geistigkeit sublimiert Beethovens Sonatenwelt, die er bereits vor zwei Jahren in einem besonderen Konzertzyklus tiefeindringend analysierte. Chopins Farbenreichtum bringt er zu objektiverer Formulierung und vermeidet die Belastung mit gedanklicher Problematik. Rislers Pianistentum, die reine Inkarnation französischer Klaviertradition, feierte außergewöhnliche Triumphe. — Mit besonderer Spannung sieht man den Orchesterkonzerten *Ernest Ansermets* mit der Asociacion del Profesorado Orquestal entgegen. Die Programme verheißen allerhand Modernes, darunter Honeggers »König David«, »Pacific 231«, »Pastorale d' Été«, die »Petruschka-Suite« Strawinskijs, ferner Prokofieff, Pizzetti, Manuel de Falla, Glasunoff, Malipiero. Leider sind die Aussichten, für die Konzerte des Colon-Orchesters eine europäische Dirigentenautorität zu bekommen, vollständig geschwunden. Der Italiener *Gabriel Santini* und einige Lokalgrößen werden ihr möglichstes tun. *Johannes Franze*

DÜSSELDORF: Der Gipfelpunkt der letzten Monate: die *Berliner Philharmoniker* unter *Wilhelm Furtwängler*. Vor allem die lebensprühende Wiedergabe einer Haydnschen Sinfonie wird unvergeßlich sein. — Zur Jahrtausendfeier nicht endenwollende Programme. Ganz hervorragend ein Kammermusikabend des *Amar-Quartetts*, in dem als unbedingt stärkstes Werk das 4. Streichquartett von *Paul Hindemith* erschien. *Max v. Schillings* dirigierte seine feinsinnigen »Glockenlieder«, die von *Amalie Merz-Tunner* ausgezeichnet gesungen wurden. *Alma Moodie* errang sich selbst und dem famosen Violinkonzert von Hans Pfitzner einen starken Erfolg. — Und nun die befremdliche Groteske, deren Verantwortung die blind tappende Verwaltung zu tragen hat: zur Feier der tausendjährigen Zugehörigkeit des Rheinlandes zum Deutschen Reich als künstlerischer Leiter ein *Ausländer*, der zu *wahrer* Kunst keinerlei innere Fühlung besitzt. Es bedarf nur noch des Hinweises, daß es *Georg Schnéevoigt* in keiner Weise gelang, durch die qualvolle Durchführung des erschreckend ungeschickten Programms in irgendeiner Weise sein Ansehen zu heben. *Carl Heinzen*

GENF: Trotzdem Musiker, Kritiker und Publikum längst saisonmüde sind und sich aus den Konzertsälen ins Freie sehnen, geht der »Musikbetrieb« fast ungeschmälert weiter. Aber seltsam: Höchstes geben oft gerade diese Nachzüglerkonzerte. Eingeladen von den Genfer »Nouvelles Auditions«, einer Sektion der Internationalen Musikgesellschaft, die sich für zeitgenössische Kammermusik einsetzen, spielte das *Amar-Quartett* ausschließlich Werke von Paul Hindemith. Im Mittelpunkt des höchst erfreulichen Abends stand die Solosonate für Bratsche, die der Komponist mit bewundernswertem Können interpretierte. Er spielte sie derart hinreißend, daß er seine eigene Anmerkung vor dem wilddämonischen vierten Satze »Tonschönheit ist Nebensache« völlig mißachtete. Weniger packten die beiden zuletzt erschienenen Werke, das Streichquartett op. 32 und das Streichtrio op. 34.

Nicht zu Übertreffendes boten uns die Gastspiele der beiden italienischen Orchester: *Bernardino Molinari* mit dem *Augusteo* aus Rom und *Arturo Toscanini* mit der *Mailänder Scala*. Molinari und Toscanini sind zwei ungewöhnliche Erscheinungen: sie kennen weder nationale noch zeitliche Grenzen. Mit dem gleichen tiefen Ernst treten sie an jedes Werk heran, erfassen mit intuitiver Sicherheit seine Atmosphäre und holen mit einem unvergleichlichen Sinn für klangliches Gleichgewicht und beschwingten Rhythmus ohne jede äußerliche Übertreibung das Letzte aus ihren herrlichen Orchestern. Beide sind Magier des Taktstockes und besitzen die Suggestivkraft, die Klangwellen eines Orchesters zum Rieseln, Fließen

und Schäumen zu bringen. Die Italiener wurden denn auch in einer Weise empfangen und gefeiert, wie wir es hier sonst nicht gewohnt sind. *Willy Tappolet*

HAGEN: Das Musikleben unserer Stadt krankt an der schwachen Besucherzahl und der schlechten Akustik der Stadthalle. Wenn hier nicht bald für Abhilfe gesorgt wird, bangt es mir um den Ruf Hagens als Musikstadt. Die Akustik ist so schlecht, daß nur bei ganz vollem Hause eine Wiedergabe einwandfrei ist. *Hans Weisbach* gibt sich die erdenklichste Mühe und sein Orchester folgt ihm willig, doch vergebens. Hier helfen nur bauliche Maßnahmen! An *Uraufführungen* hörten wir nur *Clemens v. Frankensteins* »Rhapsodie für großes Orchester«. Akademisch gehalten, erzielte sie lediglich einen Achtungserfolg. Recht kalt wurde Kaminskis »Introitus und Hymnus« aufgenommen. Ein Höhepunkt des Konzertwinters war die Wiedergabe von Bachs Konzert für drei Klaviere und Orchester in d-moll durch *Heinz Schüngeler* und seine Schüler *Hildegard Eilert* und Dr. *Linden*. Der *Hagener Männergesangverein* und der *Städtische Gesangverein* unter *Weisbachs* Leitung leisten Erstaunliches, jedoch dient ihr Können lediglich einem großen Chorkonzert und die Pflege des Liedes kommt arg zu kurz. Es fehlt hier ein Chor, der sich der a cappella-Musik annimmt. Der *Paulus-Kirchenchor*, der jetzt mehr an die Öffentlichkeit tritt, ist in wenigen Jahren unter *H. Knoch* künstlerisch gewachsen. *Hans Gärtner*

HAMBURG: *(Organistentagung in Hamburg und Lübeck.)* In der zweiten Juliwoche fanden sich in Hamburg etliche hamburgische (keineswegs alle, auch nicht die bedeutendsten) Organisten und eine Anzahl zugereister zusammen zu einer Tagung, die tags darauf in Lübeck ihre Fortsetzung fand. Praktische Stütze sollte die Versammlung finden an der Jakobi-Orgel in Hamburg (an der J. Seb. Bach einst Organist zu werden durch die Kleinlichkeit der Behörden verhindert wurde) und den Lübecker Werken in der Marienkirche (Totentanz-Kapellwerk) und der Jakobikirche. Das Hauptwerk — eben aus vorbachischer Zeit, als Frescobaldi, Merulo, Cabezon, Sweelinck, Vincent Lübeck, Scheidt, Muffat, Scheidemann, Tunder und Buxtehude (diese beiden Lübecker) dominierten — ist die genannte Hamburger Jakobi-Orgel, die ihre klingende Besonderheit dem Baumeister Arp Schnitger dankt und den heute noch vorhandenen 30 Pfeifenreihen aus der Zeit vor 1600. Auf ihr hat neuerdings Günter Ramin (Leipzig) öfter konzertiert mit den Alten: Lübeck, Bach, Buxtehude — um, auf hiesige Anregung, die freiwilligen Mittel aufzubringen für die Reinigung von Zutat und die Ergänzung in Schnitgers Sinne. Man glaubt, auf neuen, modernen Werken (mit Rollschwellern und ähnlichen »neuzeitlichen« Beigaben) den Alten mit ihrer »Unbestechlichkeit des Tons«, der »Starrheit« des Klanges und seiner Unsentimentalität nicht dienen zu können, desto wahrhafter nur mit Bauten, die jener Zeit angehörig oder solchen, die etwa im Sinne Schnitgers neu geschaffen. Dahin zielten die Vorträge der Tagung, auch die Hinweise auf die früheren Maßstäbe für Pfeifenkonstruktion, Materialgüte, Intonierung. Man las über solche Pläne, die letzten Endes ja den Subjektivismus des Organisten eindämmen sollen, die Farbigkeit der Jetztzeitinstrumente und ihre Übergänge und Zwischenstufen, neuerdings schon öfter. Es gibt da bereits zwei Parteien. Zu den Gegnern der rückweisenden Tendenz gehört auch Lüdtcke (Berlin), der recht treffend in die Wage das Wort geworfen, das eigentliche »Organon« sei für die Anpassung an das sich wandelnde Gehör der Menschheit doch der Gott, der dem Spieler des Werks und der Werke »im Busen wohne«. Hier in Hamburg wie in Lübeck — wo Vorträge Zwillingers (Schleswiger Dom) und Ramins gehört wurden, und zwar Werke von Bach (dem Großen), Schlick, Cabezon, Frescobaldi, Froberger, Merulo usw. — hat man das Theoretische der rückschauenden Neigungen wohl gewürdigt, aber doch die erhebliche und starke Gegnerschaft, die die Praxis entscheiden lassen will und der Zeit ihr Recht läßt, feststellen können. Die Hinweise auf das Hamburger Schnitger-Opus gingen nicht erst dieser Tage von Hans Henny Jahnn aus, einem der Leute der »Ugrino«-Gemeinschaft, einem »Orgelbau-Wissenschaftler« — wie er sich definiert — und dem Beteiligten an neuen Publikationen der Werke Vincent Lübecks (des alten Hamburger Organisten, den schon Buxtehude übersteigert hat) und Scheidts. Wie sich auf neuerbauten Werken im Sinne der Kombination Schnitgers etwa Liszts Werke oder gar des allgewaltigen Neuerers Reger ausnehmen sollen, wissen die Ugrino-Wortführer wohl selber nicht. Mit dem »Renaissance«-Bemühen und den Liebhabereien der Wortführer aus dem utopistischen »Ugrino« hängt aber die An-

regung zu dieser Tagung, deren praktisches Ergebnis keineswegs belangvoll zu nennen, eng zusammen. Deshalb konnte der Begriff »Ugrino« hier nicht beiseite gelassen werden! Dies Ugrino — angeblich in Klecken bei Harburg, wo niemand im Dorfe über jene Machthaber Auskunft zu geben vermag. In dem Heft und in den Begleitworten zur Lübeck-Ausgabe findet man schon allerlei Gedanken über die neuen Ideen. Die absonderlichen Satzungen der Ugrino-Gemeinschaft, die possierlich zu lesen sind, neuerdings aber unauffindbar gemacht zu sein scheinen, enthalten davon nichts. Man sehe sich also das erwähnte Beiheft zu Lübeck einmal an. Da findet man eine Disposition zu einer Orgel in der Krypta des Ugrino-Repräsentationshauses — das gar nicht vorhanden ist. Alles nur im Kopfe Jahnns, desselben, von dem heuer in Berlin ein Durchfallstheaterstück gegeben und abgetan worden ist. *Wilhelm Zinne*

HOMBURG v. d. Höh: Die Kurdirektion hat in diesem Sommer »*Internationale Musiktage*« in ihr Arbeitsprogramm eingestellt, deren erster Teil vom 13. bis 15. Juli ausschließlich neuere deutsche Musik vermittelt hat. Die Aufführungen, die im reizenden Barockraume des Kurtheaters, dieser Miniaturausgabe einer »großen Oper«, stattfanden, waren in zwei Kammermusikabende und ein Orchesterkonzert gegliedert. In allen Vortragsfolgen haben unbekannte oder noch wenig bekannte Kompositionen überwogen. Der erste Abend begann mit dem Klavierquintett von Pfitzner, dessen hohe Qualitäten längst geschätzt sind, und schloß mit dem Quartett op. 65 von *Paul Graener*, das zu hören dem Referenten nicht mehr möglich war. Dazwischen standen Gruppen wertvoller Lieder von *Hermann Zilcher* und *Lothar Windsperger*, von denen namentlich Windspergers »Stimme im Dunkel« wieder starken Eindruck machte und mit Zilchers »St. Nepomuks Vorabend« zu einem entzückenden Gedicht Goethes eine nicht minder entzückende musikalische Formung bekannt wurde. In die Aufführung teilte sich das von Konzertmeister *Konrad Liebrecht* geführte, durchschnittlich noch etwas in der Materie befangene *Frankfurter Streichquartett* mit der geschmackvoll vortragenden, stimmbegabten Altistin *Gertrude Weinschenk* und der schärfer profilierten Pianistin *Maria Proelß*. Letztere hat auch mit dem Einzelvortrag der anspruchslosen, aber einfallsreichen und rhythmisch charmanten Tanzphantasie von *Julius Weismann* verdienten Beifall geerntet. In *Else Müschenborn* lernte man am zweiten Abend eine weitere Pianistin von Achtung gebietendem Können und individueller Prägung kennen. Ihr war die Vermittlung einiger Klavierstücke von *Heinrich Lemacher* zu danken (op. 1, 23, 26), impressionabel gearteten Klangstücken, die nicht mehr sein wollen als Tagebuchblätter eines gesund empfindenden, sauber arbeitenden Musikers. Den Solowerken wurde in der Sonate op. 13 Nr. 1 von *Emil Bohnke* ein Werk für Violine allein gegenübergestellt; technisch anregend für den Spieler, aber im breiten Ganzen doch wenig eigenartig. Von den zwei Duosonaten, die der außerordentlich firme Geiger *Hans Bassermann* mit *Else Müschenborn* gemeinsam zum Vortrag brachte, wirkte die Sonate in e-moll des beim Kieler Musikfest so bedeutsam hervorgetretenen *Kurt Thomas* mehr als Talentprobe denn als wirkliche künstlerische Gestaltung; die in gleicher Tonart gehaltene Sonate von *Max Laurischkus* entpuppte sich als ein in Nachromantik schwärmendes, vornehm empfundenes, durchaus gekonntes Werk, nicht ohne Weitschweifigkeit. Im Orchesterkonzert waren *Heinz Tiessen* mit einer Totentanzmelodie für Violine (Bassermann) und Kammerorchester und mit einem Orchesterrondo sowie *Paul Graener* mit einem Divertimento für kleines Orchester lediglich als tüchtige Ausüber des Kompositionshandwerkes erkennbar; weit überragt von dem in seiner Begrenzung so schätzenswerten *Josef Haas*, dessen Variationensuite op. 64 bei der wiederholten Begegnung ihre heimlichen Schönheiten noch deutlicher kundgab. Diese Werke wurden vom Kapellmeister *Julius Maurer*, der die Leitung des ganzen Unternehmens in Händen hat, nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden kleinen Orchesterkörpers mit Schwung und feinem Klangsinn vorzüglich wiedergegeben. Mit welcher Hingabe vom Dirigenten wie von jedem einzelnen Musiker gearbeitet wurde, war auch an der instrumentalen Ausführung des aus meistersingerlichen Gefühlsbezirken innig herausgesungenen »Neuen Federspieles« zu merken, das *Walter* und *Bertel Braunfels* nach Versen aus »Des Knaben Wunderhorn« in Wort und Ton fabuliert haben. Die herzerfrischende, ungekünstelte Art, in der die Sopranistin *Rose Walter* hier ihre wertvollen künstlerischen Gaben dem Solopart zugut kommen ließ, tat für den Erfolg ein Übriges. *Karl Holl*

KREFELD: Im Rahmen einer Verkehrs- und Heimatwoche, der ersten der vielen rheinischen Wochen, bot die *Konzertgesellschaft* unter *Rudolf Siegel* Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« (mit *Lotte Leonard, Hilde Ellger, Gunnar Graarud* und *Albert Fischer*) und Beethovens zu Repräsentationszwecken leider allzu oft hervorgeholte Neunte, beides in rühmlicher Aufmachung. Wenn ich noch eine respektable Aufführung von Bachs h-moll-Messe erwähne, bei der *Emmi Thieß-Senff* (Alt) durch Stilsicherheit des Vortrags sowie durch Schönheit der Stimme auffiel, ist der Kreis der großen Chorkonzerte geschlossen. Hauseggers Natursinfonie wurde wieder zur Diskussion gestellt mit dem Ergebnis, daß für den herrlichen Schlußchor der Unterbau zu breit und trotz gegenteiliger Versicherung des Komponisten zu konstruiert erscheint. In den Sinfoniekonzerten huldigte Siegel seinem Heros Bruckner mit dessen Neunter, die nicht restlos beglückte, und suchte — ohne sichtlichen Erfolg — das Publikum durch Schönbergs Kammersinfonie op. 9 für die Moderne zu gewinnen, während andererseits Korngolds in Einzelheiten witzige, aber sehr unmoderne und billige Suite zu »Viel Lärm um Nichts« auch nicht sehr ansprechen konnte. Im Rahmen der Kammermusikabende gestaltete *Andrießen* (Köln) die Händel-Variationen in großem Zuge. — Der Besuch der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* mit einem merkwürdig bunten Programm bildete eine Hauptzugkraft des Winters. Brahms' Zweite vermochte nicht sehr zu zünden. Dagegen versetzte Strauß' »Don Juan« durch Furtwänglers wundervoll hinreißenden Schwung die Hörer mit Recht in hellste Begeisterung. — Der Bach-Chor (*Alfred Fischer*) bewährte seine vorzügliche Schulung in einem Madrigalabend, zu dem *Maria Pos-Carloforti* prachtvolle italienische Arien beisteuerte. Das *Peter-Quartett* brachte Sträßers op. 42, H. Ungers spielfreudige Kleine Serenade op. 35 und Tanejeffs op. 19 in sorgfältiger Wiedergabe und beschloß damit seine erfreulicherweise sich immer mehr durchsetzenden Quartettabende. *Joseph Klövekorn*

LENINGRAD (Petersburg): Zu meinem letzten Bericht muß hinzugefügt werden, daß wir hier in der Philharmonie noch eine Aufführung der Neunten von Beethoven unter *Klemperer* erlebt haben mit ungeheuerem Erfolg, womit dieser Meister sein hiesiges Auftreten krönte. Es läßt sich ja manches über diese Aufführung sagen, doch war der Eindruck ein überwältigender, nur hätten wir hie und da ein etwas weniger scharfes Tempo lieber gesehen, weil dann die Solisten und der Chor mehr zur Geltung gekommen wären; so machte es den Eindruck einer Hetzjagd, bei der den Sängern der Atem ausging. Nach Klemperer hörten wir *Heinz Unger*, der sich sehr viel Mühe gab, aber nicht durchschlug. *R. Bertholdy*

NEUYORK: Es sieht beinahe so aus, als ob die Sinfoniegesellschaften nach langem Suchen und Ausprobieren die richtigen Führer für die nächste Saison gefunden hätten. In allen Lagern ist Ruhe, und von allen beteiligten Kreisen wird Erfolgreiches für das nächste Jahr erhofft. Das *Philharmonische Orchester* hat *Mengelberg* für die erste und *Furtwängler* für die zweite Hälfte der Saison bestellt. *Toscanini* wird für eine kleine Anzahl von Konzerten als Gastdirigent hier weilen und *Henry Hadley* behält seinen Posten als Hilfsdirigent. Das *New York Symphony Orchester* hat an Stelle von *Bruno Walter Otto Klemperer* verpflichtet. Es ist bis heute nicht mit Klarheit an die Öffentlichkeit gedrungen, was Walters weiteres Wirken unmöglich machte, nachdem die elementare Musikantenpersönlichkeit dieses bedeutenden Dirigenten immer mehr erkannt und geachtet worden ist. *Damrosch* wird sich mit Klemperer in die Führung der Konzerte teilen. *Wladimir Golschmans* Wirksamkeit hat schon nach der ersten Konzertzeit ein Ende gefunden. Das dritte Orchester, *Staats-Sinfonie-Orchester*, hat an Stelle von *Waghalter* den feinsinnigen Musiker *Dohnanyi* berufen, dem als zweiter Dirigent *Eugene Goossens* beigegeben ist. Die Wahl der drei Sinfoniegesellschaften ist zweifelsohne gutzuheißen, und es wäre begrüßenswert, wenn endlich wieder einmal eine Stabilität eintreten würde, die einem Orchester die Möglichkeit gibt, sich an *einen* Dirigenten zu gewöhnen.

In die diesjährigen Konzerte im Lewison Stadium teilen sich *van Hogstraaten, Fritz Reiner* und *Nicolai Sokoloff*. Diese Sommerkonzerte im Freien haben sich als künstlerisch einwandfrei erwiesen, da das 10 000 Menschen fassende Stadium in seinem amphitheatralischen Aufbau akustisch glücklich gebaut ist. Wenn die Guggenheimsche Millionenstiftung für Konzerte im Centralpark durch die Goldman-Kapelle wieder in die Wirkung tritt, dann hat Neuyork an guten Konzerten keinen Mangel. Tatsächlich werden hier enorme

Anstrengungen gemacht, um die Musik den breitesten Massen zugänglich zu machen. Die Absicht, mit im Rahmen der Möglichkeit liegenden, gut gewählten Programmen erzieherisch zu wirken, ist erkennbar und fruchtbar. Der Vormarsch großer Massen von schlechter zu guter Musik ist nachgewiesenermaßen das Ergebnis dauernder Bemühungen von seiten vieler Institutionen.
Die alljährliche *Musik-Woche* (»Music-Week«) ist eine Einrichtung, die allen Ländern als nachahmenswert empfohlen werden kann. Die diesjährige, im Sommer stattgefundene Musikwoche hat wiederum ergeben, daß eine große Anzahl erstaunlich talentierter Amateure ernsthaft Musik betreibt. Tradition in der Musik läßt sich gewiß nicht in kurzer Zeit züchten, trotzdem wird in zwanzig Jahren von heute Amerika in der Musik eine Rolle spielen, von der man sich heute auf der anderen Seite des Ozeans noch kein Bild machen kann.
Die schwächste Seite des amerikanischen Musikwesens sind die Komponisten. Talente, fern vom Genialen, haben Gutes geleistet, aber nichts Großes. Nicht eine einzige Oper in englischer Sprache (Original) könnte gegeben werden, und auch im Konzertsaal erweisen sich die Kompositionen von Amerikanern zumeist als Rücksichtsnummern auf dem Programm. *Deems Taylor*, der als Kritiker und Komponist sich den Respekt des Kenners zu erwerben wußte, dürfte wohl tonschöpferisch als führende Kraft in Frage kommen. Ihm wurde der Auftrag zuteil, eine Oper für die Metropolitan Oper zu schreiben. Auch ein sinfonisches Werk für die New York Symphony wurde bei ihm bestellt. Dieser Weg des Bestellens scheint uns Deutschen ungewohnt (die Geschichte liefert zwar eine Reihe von Beispielen), doch steht hierzulande alles im Existenzkampf, und nur bezahlte Aufträge können, ohne Not zu leiden, in Angriff genommen werden. Als Eingeborener ein großes kompositorisches Talent zu sein, bedeutet eine große Zukunft, denn allerorten wartet man auf den Messias der amerikanischen Musik. Opernhäuser, Theater und Konzerthallen sind in dauernder Bereitschaft, ihn zu krönen.

Emil Hilb

PARIS: Die Oper, die sich gelegentlich in einen Konzertsaal verwandelt, gewährte in diesem Jahr wie auch in früheren *Kussewitzkij* und seinem aus den besten Pariser Musikern zusammengesetzten Orchester Unterschlupf. Unter den neuen Werken, die er zu Gehör brachte, seien erwähnt: »L'Elan«, sinfonische Dichtung von Borchard, nach Henri de Régniers »Der verwundete Centaur«, und die »Chinesische Legende« von Eichheim; zwei Klavierkonzerte, das eine von Honegger, das andere von Fräulein Germaine Tailleferre; die 2. Sinfonie von Prokofieff, die schwächer als andere seiner Werke erschien, »Poeme de l'extase« von Skrjabin und Neuaufführungen von Debussys »Meer«, sowie »Das Frühlingsfest« von Roussel. Das letzte Konzert war ausschließlich Werken Strawinskijs gewidmet. — Ebenfalls in der Oper spielten der Violinist *Heifetz* und das berühmte *Trio Thibaut-Cortot-Casals*. Unter den großen Darbietungen, die die Saison beschlossen, hörte man den »Kinderkreuzzug« von Pierné, ausgeführt von dem Pariser Gemischten Chor und der Sinfonischen Gesellschaft von Amiens unter der Stabführung von *A. Renard;* sowie das Konzert der Schola der St. Louis-d'Antin-Kirche unter Leitung ihres Direktors *Max v. Ransse* (Mozart-Requiem, Gesänge des 16. Jahrhunderts und bedeutende Bruchstücke aus Monteverdis »Orpheo«). *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: Die Orchestergruppe des Musikvereins 1865 unter Leitung von Konzertmeister *Eugen Böhme* brachte Richard Wagners C-dur-Sinfonie aus dem Jahr 1832 (R. Wagner, Ges. Schriften 10, 308 ff.) zur Erstaufführung. Dieses schöne und edle Werk entstand in Anlehnung an Beethoven, besonders im Andante, ist aber auch eine selbständige Schöpfung von Eigenwert, mit der der junge 19jährige Musiker seine Lehrzeit beim Thomas-Kantor Weinlig in Leipzig abschloß. Die Sinfonie wurde mit großem Beifall aufgenommen, sie erfreut noch heute nicht nur aus geschichtlichen Gründen, sondern um ihrer Form und ihres Gehaltes willen.

Wolfgang Golther

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

ANTWERPEN: Für die Spielzeit 1925/26 der *Königlichen Flämischen Oper* sind an *Uraufführungen* folgende Werke von flämischen Komponisten vorgesehen: »*Marieke van Nijmegen*« von *Fr. Uytenhoven*; »*De Geest*« (Der Geist) von *Edward Verheyden* und »*Klaas in 't Luilekkerland*« (Klaus im Schlaraffenland) von *J. Dhoedt*.

DRESDEN: In der *Dresdener Staatsoper* wird im nächsten Winter die Ballettpantomime »*Elixiere des Teufels*«, nach einer Textvorlage von Ellen v. Cleve-Petz, komponiert von *Jaap Kool*, zur *Uraufführung*, ferner das Ballett »*Der große Krug*« von *Alfredo Casella*, nach einer Novelle von Pirandello, zur *deutschen Uraufführung*, und eine *Tanzsinfonie* von *E. N. v. Reznicek* zur *Uraufführung* gelangen. Die choreographische Einstudierung aller drei Werke besorgt die Leiterin des Balletts der Dresdener Staatsoper: *Ellen v. Cleve-Petz*.

FRANKFURT a. M.: Im Opernhaus werden in der kommenden Spielzeit folgende Werke ihre *Uraufführung* erleben: *Pizetti*: »*Deborah und Jael*« (Deutsche Uraufführung), *Arnold Schönberg*: »*Erwartung*« (Deutsche Uraufführung), und ein neues Werk von *Bernhard Sekles*, dessen Titel noch nicht feststeht.

MAILAND: *Ermanno Wolf-Ferrari* arbeitet zur Zeit an der Instrumentation seiner neuen Oper »*Das Himmelskleid*«. Der Schöpfer der modernen komischen Oper hat hier zum ersten Male ein romantisch-phantastisches Sujet gewählt und das Buch selbst in deutscher und italienischer Sprache für die Bühne bearbeitet. — Der Kern dieser Legende entspringt dem alten Motiv, das aus dem Esel ein Glückssymbol macht. Die italienische Erstaufführung der neuen Oper findet im Spätherbst dieses Jahres an der Mailänder Scala unter der Leitung Toscaninis statt.

STUTTGART: Die *Oper* hat für die erste Hälfte der kommenden Winterspielzeit zunächst *zwei Uraufführungen* in Aussicht genommen, nämlich *Händels* »*Ariodante*« in der Bearbeitung von *Rudolf* und eine Ballettpantomime von *Egon Wellesz* »*Achilles auf Skyros*«.

WIESBADEN: Die *Oper* bringt die *Uraufführung* des »*Mazurka-Oberst*«, Musik von *Albert Lortzing*, durch (den inzwischen verstorbenen Mainzer Dichter) *Wilhelm Jacoby* mit einem neuen Textbuch ausgestattet. Der Uraufführung folgen zwei Neueinstudierungen, und zwar »*Aïda*«, deren Bestände seinerzeit verbrannt sind, unter musikalischer Leitung von *Arthur Rother*, und »*Don Giovanni*« unter *Otto Klemperers* musikalischer Leitung. Die Regie beider Opern führt *Carl Hagemann*.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: Die *Königliche Flämische Oper* plant für die Spielzeit 1925/26 folgende Erstaufführungen: »La forêt bleue« (Der Zauberwald) von *Louis Aubert*, »Der Rosenkavalier« von *Richard Strauß*, »Taifun« von *Theodor Szántó*. An bemerkenswerten Neueinstudierungen sind bisher vorgesehen: Wagners »Meistersinger« und »Parsifal«, Verdis »Othello«, Franco Alfanos »Leggenda di Sakuntala«, Paul Gilsons »Prinses Zonneschijn« und Edw. Verheydens »Heibieke«.

BERLIN: An neuen Werken sind für die *Staatsoper* in Aussicht genommen: *Bergs* »*Wozzek*«, *Mussorgskijs* »*Boris Godunoff*«, *Prokofieffs* »*Liebe zu den drei Orangen*« und ein neues deutsches Werk, über dessen Erwerbung noch Verhandlungen schweben. Neueinstudiert erscheinen: »*Fidelio*«, »*Afrikanerin*«, »*Zigeunerbaron*« (zu Joh. Strauß' 100. Geburtstag), »*Rienzi*« und »*Meistersinger*« im Rahmen eines elf Abende umfassenden Wagner-Zyklus, »*Don Giovanni*« und »*Figaros Hochzeit*« im Verlauf einer fünf Werke umspannenden Mozart-Woche. Für das Ballett ist vorgesehen: eine Wiederaufnahme von *Klenaus* »*Klein Idas Blumen*« (Handlung nach Andersen) anläßlich der von einem deutsch-dänischen Komitee veranstalteten Andersen-Feier, von *Bartók* »*Der wunderbare Mandarin*« und *Debussys* »*Spielzeugschachtel*« (*Uraufführungen*), endlich ein *Divertissement* nach *Haydn*.

Intendant *Tietjen* hat mit *Bruno Walter* das Programm für die ersten Wochen der »*Städtischen Oper*« (Deutsches Opernhaus) festgesetzt. Begonnen wird mit *Glucks* »*Iphigenie*«. Eine der ersten Neuinszenierungen wird »*Hans Heiling*« sein, und ihm soll sich ein *Mozart-Zyklus* anschließen. In die musikalische Leitung dieser Opern wird sich Bruno Walter mit *Fritz Zweig* teilen, der in der verflossenen Saison der Großen Volksoper angehörte.

ROSTOCK: Die *Städtischen Bühnen* schlossen am 28. Juni die siebente Spielzeit, gleichzeitig die letzte unter Leitung von Dr.

Ludwig Neubeck. Im ganzen fanden 389 Vorstellungen statt. Die vor fünf Jahren eingeführten literarischen und musikalischen *Morgenfeiern* wurden fortgesetzt. Auch diese Spielzeit verzeichnet wiederum die stattliche Anzahl von 30 solcher Feiern. Im ganzen hat Neubeck während seiner hiesigen Tätigkeit 175 Morgenfeiern veranstaltet. Von den markantesten dieser Spielzeit nennen wir: Humperdinck, Bruckner, Hermann Löns, Wilhelm Raabe, Peter Cornelius, Gluck, Schiller, Schubert, Beethoven, Mozart, Storm, Walter v. Molo, Paul Graener, Wilhelm Busch, Hans Pfitzner, Hugo Wolf, Detlev v. Liliencron.

WEIMAR: Die Musiktragödie »*Island-Saga*« von *Georg Vollerthun*, deren Uraufführung im Januar dieses Jahres in München stattfand, wurde neuerdings vom Nationaltheater zur Aufführung in der kommenden Saison erworben.

KONZERTE

BERLIN: *Otto Klemperer* wird im nächsten Winter eine Reihe von Konzerten mit dem Berliner Philharmonischen Orchester leiten.

CHICAGO: *Wilh. Middelschulte* brachte im Rahmen seiner Kirchenkonzerte der Notre-Dame-Universität zu Chicago eine *Orgel-Tokkata* von *Willy Eickemeyer* zur erfolgreichen *Uraufführung*.

JAVA: Das *Wiener Philharmonische Orchester* wird in der nächsten Saison ein neues Werk der in *Java* lebenden Komponistin *Linda Bandara*, eine dreisätzige Sinfonie für großes Orchester, mit dem Titel »Emden«, zur Uraufführung bringen. Linda Bandara läßt gegenwärtig in den musikalischen Werkstätten des Sultans von Djocia eine Anzahl original-javanischer Instrumente bauen, um sie nach Wien zu bringen und dort spielen zu lassen. Zugleich bearbeitet sie javanische Volksmusik, mit der sie das europäische Publikum bekannt machen will. (In einem der nächsten Hefte werden wir aus der Feder Linda Bandaras einen Aufsatz über »Das javanische Orchester« veröffentlichen.)

KÖTHEN: Die neue Bach-Gesellschaft in Leipzig veranstaltet im Herbst hier, wo Bach als Hofkapellmeister und Kammermusikdirektor gewirkt hat, ein mehrtägiges *Bach-Fest*. Die musikalische Leitung des Festes liegt in den Händen von Generalmusikdirektor *v. Hößlin* und Musikdirektor *Höpker*. Als Orchester wirken die Kapelle des Dessauer Friedrichtheaters, als Chor der Köthener Bach-Verein mit.

LEIPZIG: *Hermann Scherchen* wird im Winter zwölf Konzerte mit dem von ihm gegründeten Konzertorchester in Leipzig leiten. Der Zyklus reicht von ältester sinfonischer Musik bis in das Schaffen der Jüngsten hinein.

MÜNCHEN: In der Zeit vom *19. bis 21. September* findet mit Unterstützung der Stadtgemeinde ein *Bach-Fest* statt, das den Meister vor allem als Instrumentalkomponisten feiern soll. Die von Bach geforderten alten Instrumente: Cembalo, Gamba, Viola d'amore, Oboe d'amore, Schnabelflöte werden originalgetreu verwendet werden.

MÜNCHEN-GLADBACH: Das Programm der für den Winter 1925/26 geplanten Konzerte unter *Gelbkes* Leitung steht nunmehr fest. Die sechs *Cäcilia-Konzerte* bringen folgende Chorwerke: Schöpfung von Haydn, 100. Psalm von Reger, Johannes-Passion von Bach. An Orchesterwerken werden die Cäcilia- und die sechs *Sinfoniekonzerte* mit folgenden Werken bekannt machen: Cellokonzert von Hindemith, Cellosuite von Bach, Haschisch von Ljapunoff, Fantastische Nachtmusik von Toch, Sinfonietta von Meßner, Geburtstag der Infantin von Schreker, Musik für Geige und Orchester von R. Stephan; Fontane di Roma von Respighi, Märchenballade von Jokl, Pacific 231 von Honegger, Sinfonie von Bunk, Fest auf Solhaug von Pfitzner, Tanzsuite von Bartók u. a. Außer den volkstümlichen Voraufführungen der Cäcilia-Konzerte werden *drei Volkssinfoniekonzerte* stattfinden, ferner *vier Kammermusikabende*.

TOKIO: *Leonid Kochansky*, zur Zeit Professor an der Kaiserlichen Akademie in Tokio, hat dort mit großem Erfolg eine Reihe von Konzerten absolviert.

WIEN: Das *Wiener Streichquartett (Kolisch, Rothschild, Dick, Stutschewsky)* wurde eingeladen, auf dem Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Venedig, September 1925, neben den Werken österreichischer Autoren (Schönberg, Korngold, Eisler) auch solche deutscher (Butting), polnischer (Szymanowski) und amerikanischer (Grünberg) zu interpretieren.

TAGESCHRONIK

Das alte *Weinberghaus an der Dresdener Straße in Hosterwitz bei Dresden*, in dem *Carl Maria v. Weber* einige Jahre hindurch Som-

mers über wohnte und in dem er den »Freischütz«, die »Euryanthe« und andere Werke komponierte, ist nun in den Besitz des *Landesvereins Sächsischer Heimatschutz* übergegangen, der sich schon seit Jahren den Schutz des Häuschens angelegen sein ließ. Mit dem Erwerb ist das historische Haus Allgemeinbesitz geworden und seine Erhaltung ist nun auch für die Zukunft gesichert.

Die im *Rathaussaal in Bayreuth* tagende ordentliche Hauptversammlung des allgemeinen Richard Wagner-Vereins hat einstimmig beschlossen, den Aufsichtsrat der Deutschen Festspielstiftung Bayreuth zu ersuchen, die notwendigen Grundlagen zur Bildung einer *Wagner-Gesellschaft*, die alle den Namen Richard Wagner tragenden Vereinigungen zusammenfassen soll, zu schaffen.

Musikalischer Zusammenschluß zwischen Österreich und Ungarn. Die Budapester Philharmonische Gesellschaft, das Orchester der königlich ungarischen Staatsoper (Budapester Philharmoniker) und der Ungarische Sängerbund, dem über 200 Verbände angehören, sind dem Österreichischen Musik- und Sangesbunde als Mitglieder beigetreten. Da der Ungarische Musikerverband und die Musik- und Sängerverbände Österreichs schon seit langem dem Österreichischen Musik- und Sangesbunde angehören, ist nunmehr der musikalische Zusammenschluß zwischen Österreich und Ungarn vollständig geworden.

*

Leo Blech übernimmt mit dem Verwaltungsdirektor *Gruder-Guntram* zusammen die Leitung der *Wiener Volksoper.*

In der Generalversammlung des *Bayerischen Kirchengesangvereins* am 8. Juli zu Nürnberg wurde an Stelle des zurückgetretenen Universitätsmusikdirektors, Professor Schmidt, der Hauptschriftleiter der »Zeitschrift für evang. Kirchenmusik«, *Carl Böhm*, Organist an St. Sebald, zum *Hauptvereinsmusikdirektor* gewählt.

Als Nachfolger des nach München berufenen Ersten Kapellmeisters Elmendorff wurde Kapellmeister *Karl Dammer* vom Stadttheater Trier an das *Aachener Stadttheater* verpflichtet.

Der Berliner Pianist *Felix Dyck*, der seit mehreren Jahren umfassende Konzertreisen quer durch den Fernen Osten, Niederländisch-Indien, die Straits Settlements, China, die Philippinen usw. unternommen hat, ist von der japanischen Regierung unter gleichzeitiger Ernennung zum *Professor* an die *Kaiserliche Musikakademie* in *Tokio-Uyeno* berufen worden. Der Künstler, ein Schüler von Professor Mayer-Mahr, hat sein neues Lehramt bereits angetreten.

Walter Jensen, der weiteren Kreisen durch sein satirisches Büchlein »Operndämmerung« bekannt geworden ist, übernahm am 1. August die *Opernregie* am *Stadttheater in Basel.*

Robert Kahn konnte am 21. Juli seinen 60. Geburtstag feiern.

Der bisherige Dirigent der *Dresdener Singakademie*, Dr. *Heinz Knöll*, wurde als erster Kapellmeister an das Landestheater *Karlsruhe* berufen. Generalmusikdirektor *Eduard Mörike* wird als sein Nachfolger die musikalische Leitung der Dresdener Singakademie übernehmen.

Professor *Leonid Kreutzer* ist für eine große amerikanische Tournee, die ihn durch Nordamerika und Kanada führt, für die Saison 1926—1927 verpflichtet worden.

Dr. *Eugen Lang*, bisher 1. Kapellmeister am Stadttheater in Remscheid und Leiter des dortigen Konzertvereins, wurde in gleicher Eigenschaft an das *Stadttheater in Ulm* berufen.

Zum Unterdirektor des *Amsterdamer Konzertorchesters* wurde Dr. *R. Mengelberg*, ein entfernter Verwandter Willem Mengelbergs, ernannt. Mengelberg stammt aus Krefeld, studierte an deutschen Universitäten erst die Rechte, dann Kunst- und Musikgeschichte. An den letzten großen Amsterdamer Konzertveranstaltungen (Mahler-Fest, Strauß-Fest, Französisches Musikfest) nahm er bereits tätigen Anteil. Auch als Musikkritiker und Komponist ist Dr. Mengelberg hervorgetreten.

Das Berliner Philharmonische Orchester hat zu seinem ständigen Leiter Professor *Julius Prüwer* von der Hochschule für Musik gewählt. Prüwer, der als Schüler Hans Richters nach Breslau kam, hat dort 30 Jahre lang die Oper geleitet. Als Musikdirektor ging er dann nach Weimar und vertauschte diesen Posten nach zweijährigem Wirken Anfang August 1924 gegen eine Professur an der Berliner Hochschule für Musik. Prüwer wurde 1874 in Wien geboren.

Artur Schnabel wurde als Leiter einer Klavierklasse an die *Staatliche Hochschule für Musik* in *Berlin* berufen.

*

Die *Königsberger Komische Oper*, die wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten mit Abschluß der letzten Spielzeit ihre Pforten hatte schließen müssen, wird nun doch erhalten bleiben. Die

Stadt Königsberg hat das Gebäude käuflich erworben. Direktor *Hans Bechmann*, der das Theater leitete, wurde für die kommende Spielzeit mit der Leitung beauftragt und gleichzeitig als städtischer Beirat in Theaterangelegenheiten und anderen Kulturfragen verpflichtet.

Der von der Firma *Rud. Ibach Sohn* dem Verbande Deutscher Konservatorien und Musikseminare gestellte Konzertflügel wurde unter starkem, qualitativ hervorragendem Wettbewerb im Ibach-Saal zu *Düsseldorf ausgespielt.* Den Preis gewann *Hildegard Eilert*, Iserlohn, eine Schülerin des Musikpädagogen Heinz Schüngeler, Hagen i. W.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Einer der bekanntesten und populärsten Berliner Militärkapellmeister, *Max Graf*, ist im Alter von 60 Jahren zur großen Armee abberufen worden. Mit ihm ist ein Mann verschieden, der in weiten Kreisen der Berliner Bevölkerung und auch über die Grenzen der Reichshauptstadt hinaus große Beliebtheit genoß.

DRESDEN: Der langjährige Musikreferent des Dresdener Anzeigers, *Eugen Thari*, ist, 54 Jahre alt, nach kurzer Krankheit im Sommerurlaub gestorben.

DÜSSELDORF: Der Leiter des Kötscher-Quartetts und erster Konzertmeister am Düsseldorfer Stadttheater, *Hans Kötscher*, ist einem Herzschlag erlegen.

FRANKFURT a. M.: Im Mainschloß, wo er die letzten zwei Jahre verlebte, starb im Alter von über 90 Jahren Kunstsammler *Moritz Jaffé* aus Berlin, der auch als Komponist und Kunstförderer einen nicht unbedeutenden Namen hatte.

HAMBURG: Hier starb die Pianistin *Johanna Sußmann-Burmester*, die Schwester von Willy Burmester. Sie war eine hochbegabte Schülerin von Liszt und Hans v. Bülow. In den achtziger und neunziger Jahren konzertierte sie gemeinsam mit ihrem Bruder. Häufig trat sie auch als Solistin in den Bülow-Konzerten auf.

OSLO: Der norwegische Komponist und Musikkritiker *Hjalmar Borgström* ist im Alter von 61 Jahren gestorben. Borgström ist bekannt geworden außer durch zahlreiche Lieder im Volkston durch die sinfonischen Dichtungen »Hamlet«, »Jesus in Gethsemane«, die Opern »Thara pa Rimal« und »Fiskeren«, sowie eine größere Anzahl Sinfonien, Streichquartette usw. Außerdem machte er sich einen Namen als Musikkritiker der Osloer Zeitung »Aftenposten« in der Musikwelt Norwegens.

STUTTGART: Kammersänger *Karl Lang*, Gesangsprofessor an der Württembergischen Hochschule für Musik, ist am 16. Juli kurz nach Vollendung seines 65. Lebensjahres gestorben. Seit 1918 wirkte Professor Lang, der, aus Waiblingen gebürtig, erfolgreiche Bühnentätigkeit in Schwerin als erster Tenor ausgeübt hatte, hier nur noch als Gesangspädagoge.

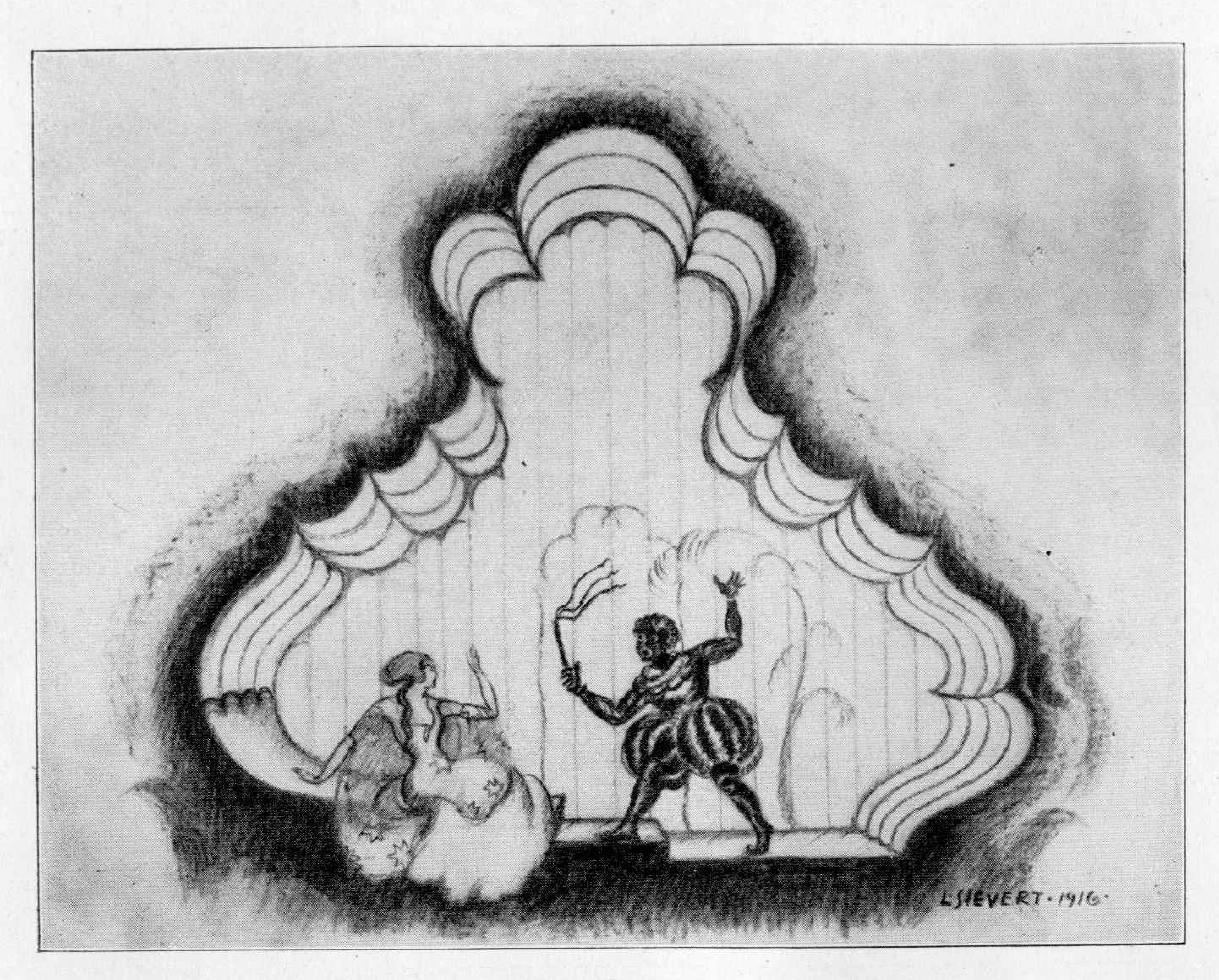
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Silhouette von Musikern hatte in dem Wiener Otto Boehler einen schöpferischen Hauptvertreter. Wir kennen seine köstliche Handhabung der Schere und als deren hervorragendste Leistungen die Schnitte der Porträte Wagners, Brahmsens, Bruckners, Johann Straußens und Hanslicks, in denen sich Treffsicherheit der Ähnlichkeit mit schlagendem Witz vereinigen. Einige der schönsten dieser feinen Gebilde durfte die MUSIK in früheren Jahrgängen darbieten. — Wien scheint der Sammelplatz zu sein für dieses Zweiggebiet bildender Kunstbetätigung. In *Hans Schließmann*, der, obzwar in Mainz geboren, ein bodenständiger Wiener geworden ist, grüßen wir einen weiteren Vertreter der Schwarz-Weiß-Bildnerei. Die Originale des 1920 heimgegangenen Künstlers, teils in öffentlichen Wiener Sammlungen, teils in Privatbesitz, teils Eigentum der Witwe, der wir die Vorlagen zu den in diesem Heft veröffentlichten Blättern verdanken, sind keine Scherenschnitte, sondern Zeichnungen. Sie nähern sich jener uns aus der Goethe-Zeit vertrauten Silhouettenmanier, vermeiden jedoch das dick Schwerfällige, streifen nur selten das Gebiet der Karikatur und betonen als Hauptmerkmal die charakteristische Haltung des Dargestellten. Jeder der so vom Künstler Gesehenen erweist das Geschick gesunder Beobachtung. Gehen wir über Einzelheiten der Bildnisse, die uns neben den Dirigenten Felix Weingartner (in jüngeren Jahren) und Franz Schalk die Klavierhelden Frederick Lamond, Alfred Grünfeld, Max Pauer (dieser besonders trefflich), Wilhelm Backhaus und die Violoncellmeister Pablo Casals und Heinrich Grünfeld vorführen, so machen wir einen vergnüglichen Halt vor den vier Fassungen, in denen Oskar Nedbal sich uns präsentiert. In dem überaus gelungenen Blatt ist durch die Geschmeidigkeit im Bewegungsrhythmus der Ausdruck der Persönlichkeit dieses Künstlers in überraschendem Maß getroffen.

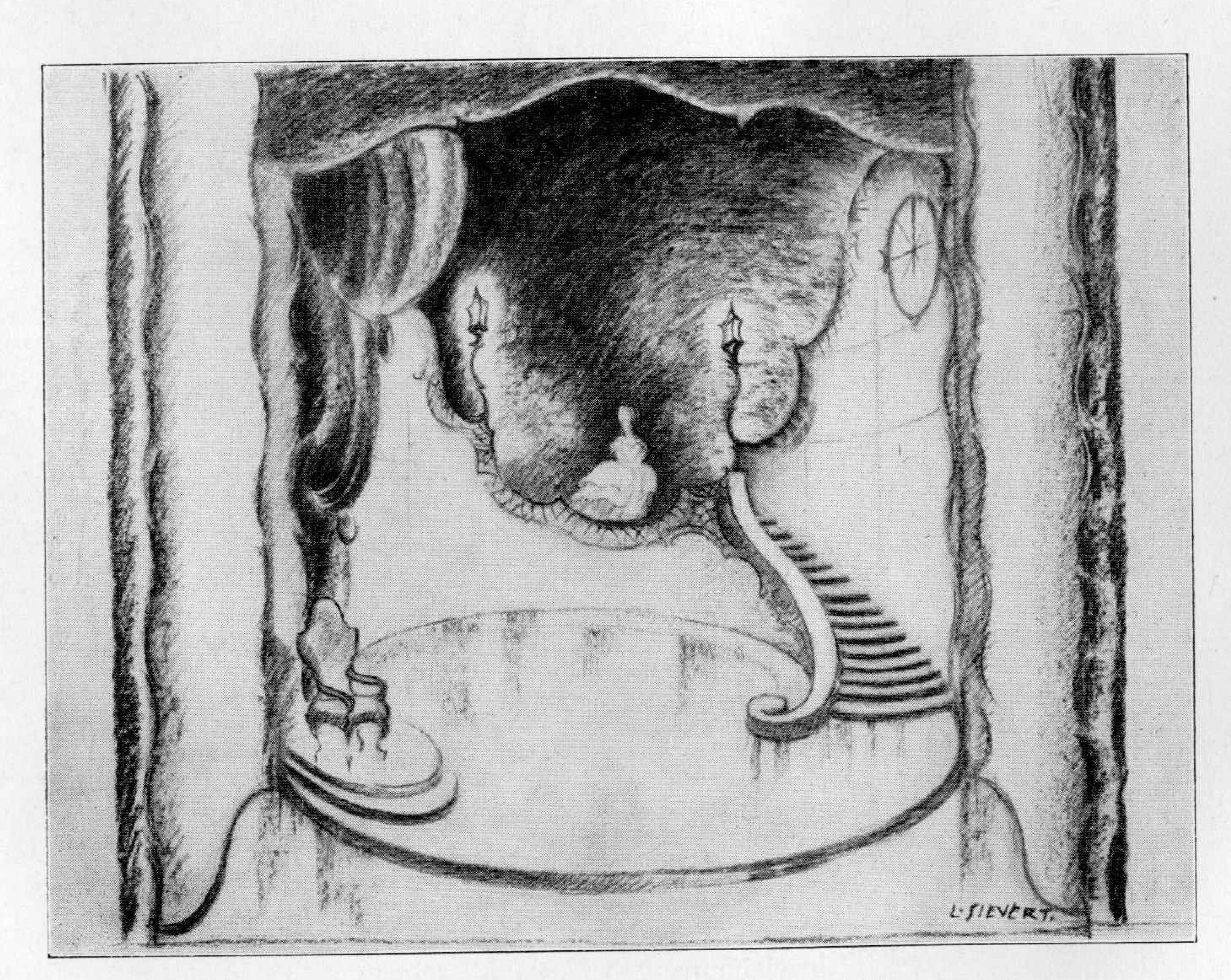
Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



Beethoven
Steinzeichnung von Karl M. Kromer
1920

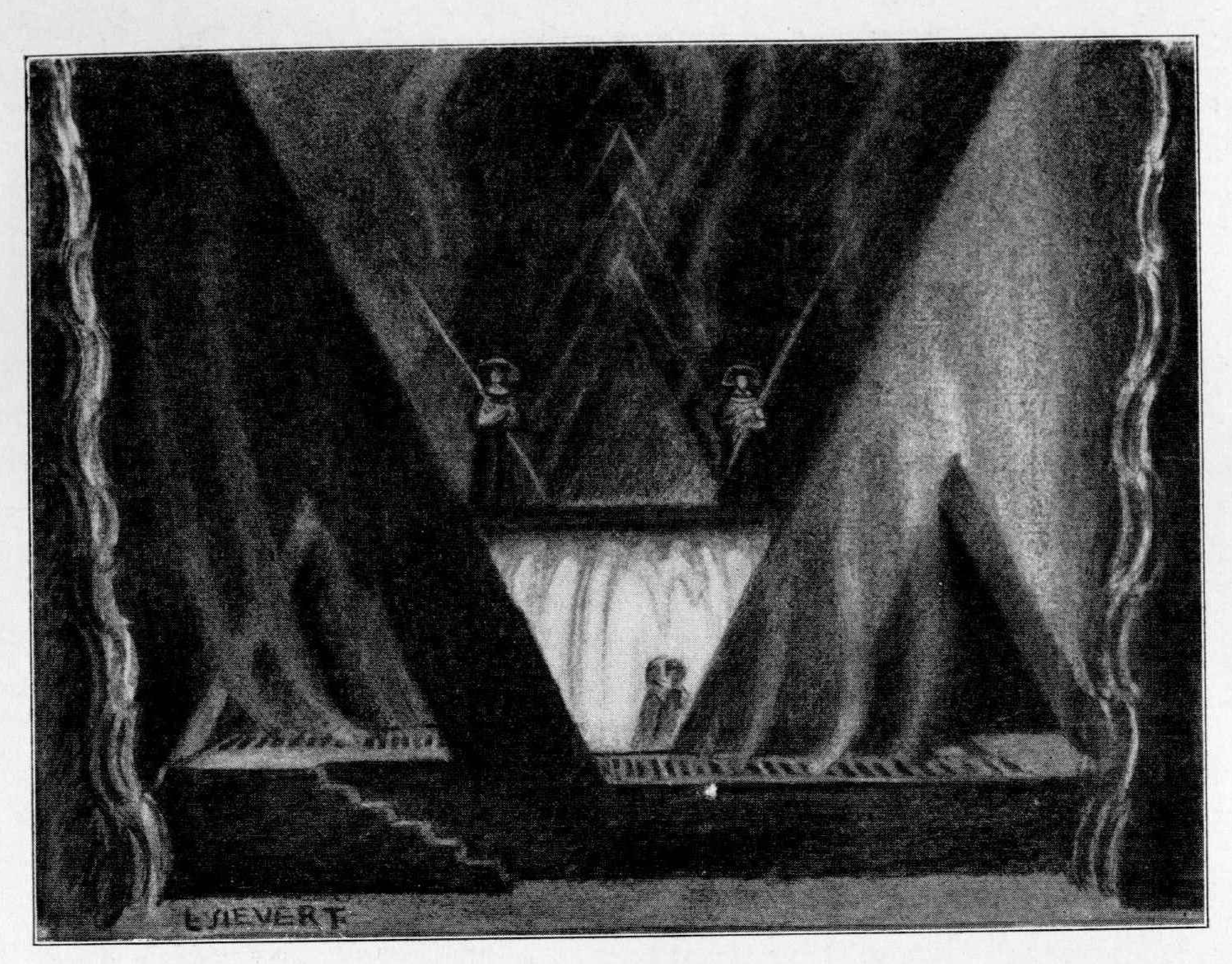


Mozart: Die Zauberflöte. Gemach der Pamina

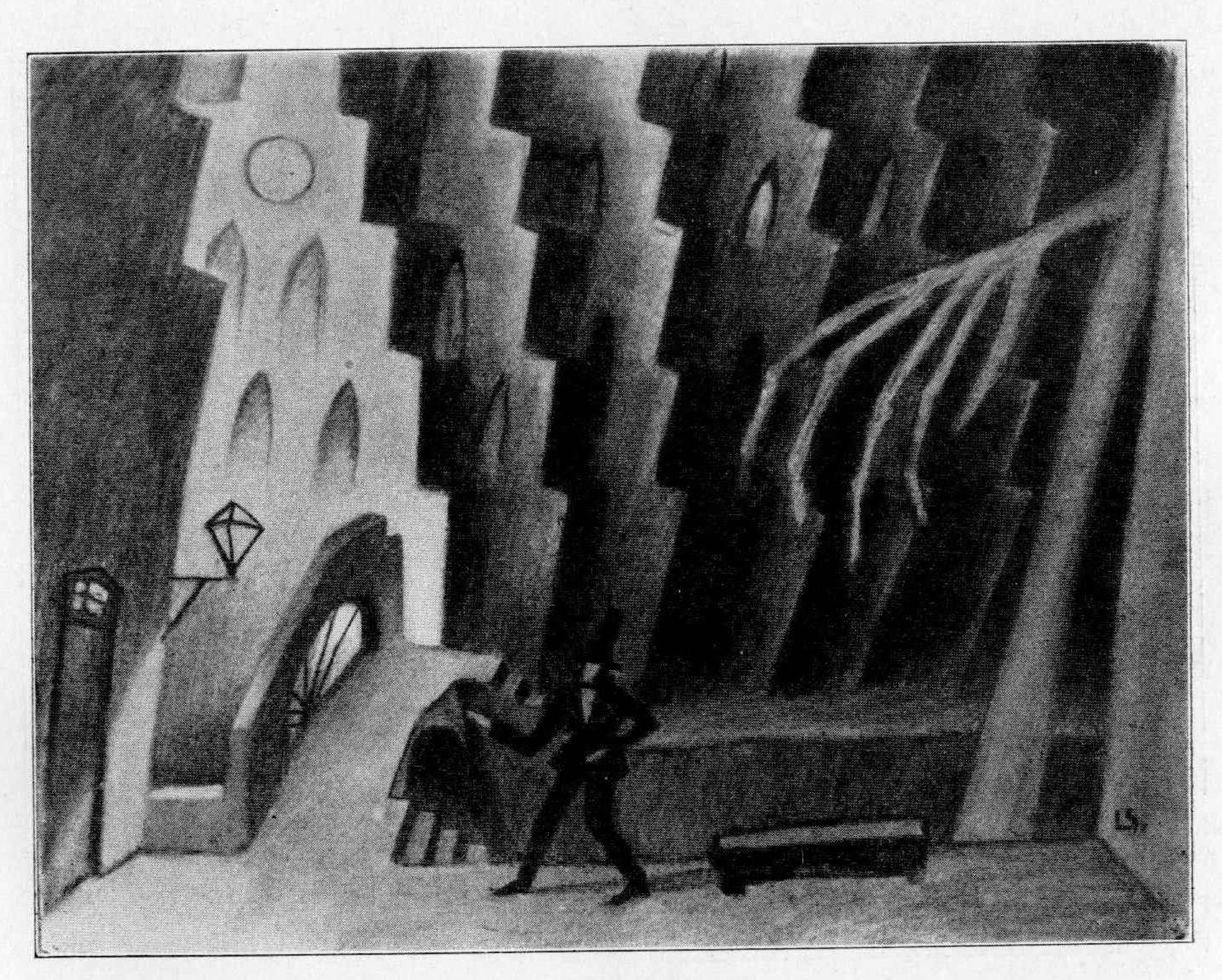


Mozart: Figaros Hochzeit. Dritter Akt

Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert

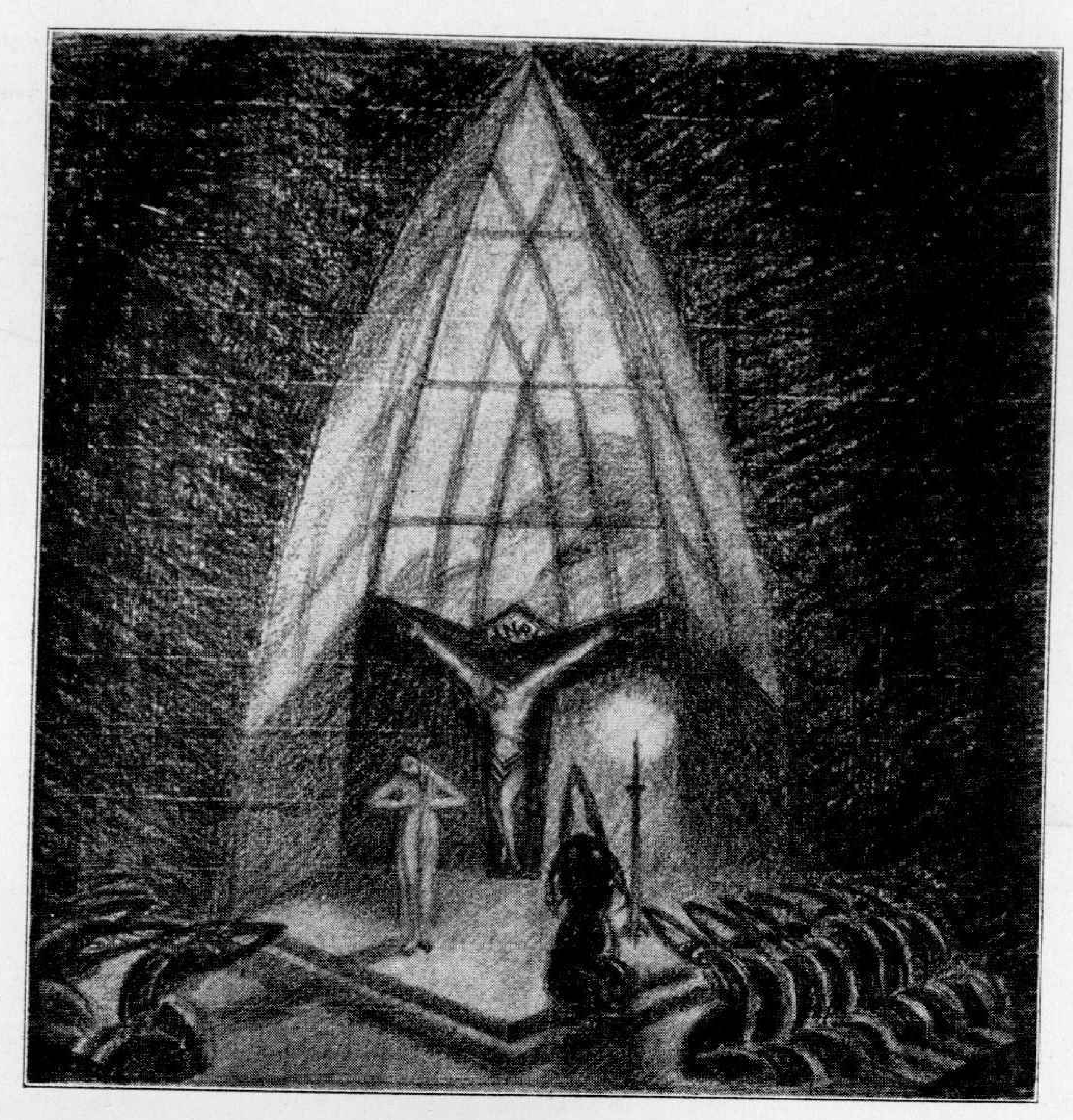


Mozart: Die Zauberflöte. Feuer- und Wasserprobe

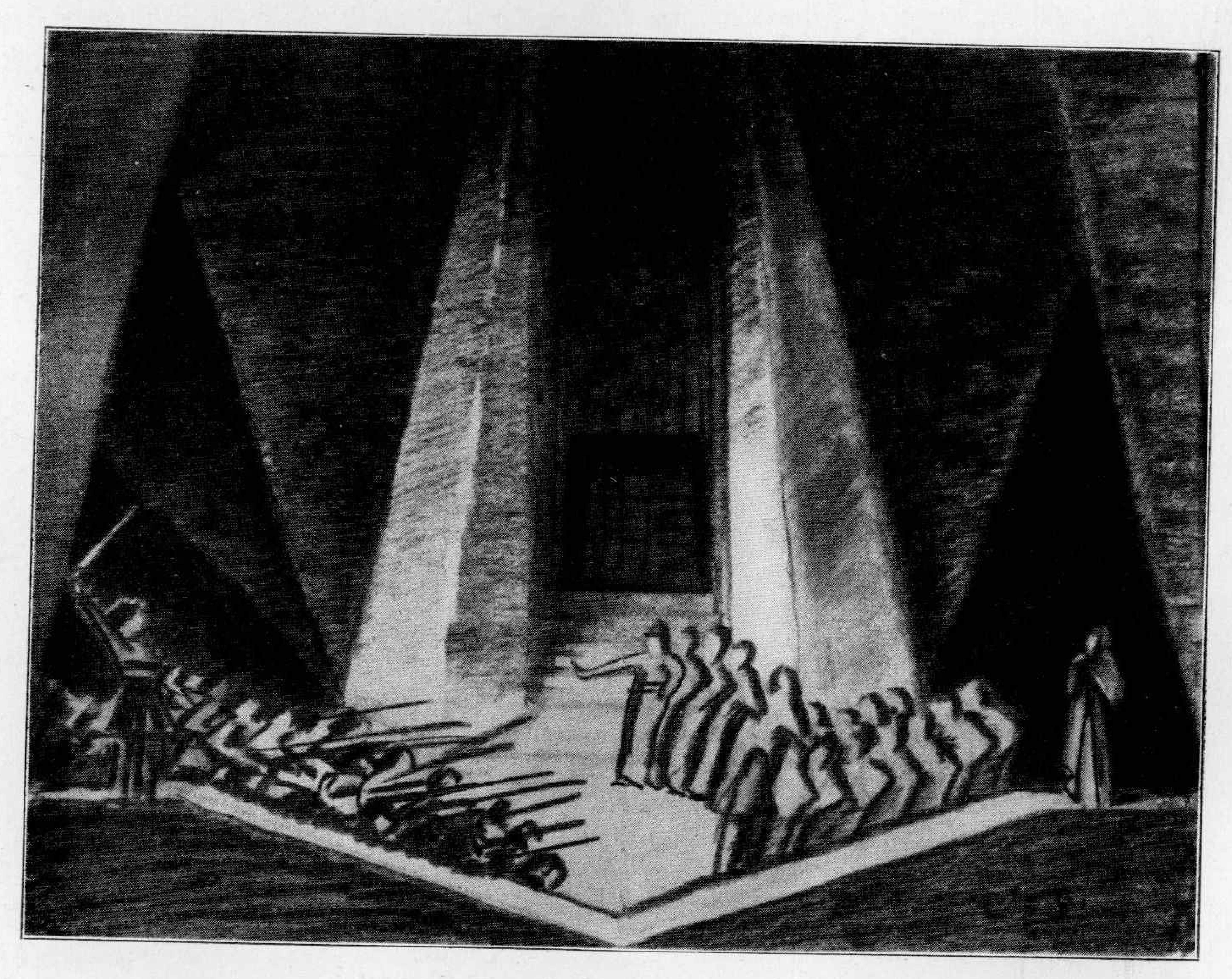


Korngold: Die tote Stadt. Zweiter Akt

Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert



Hindemith: Sancta Susanna



Hindemith: Mörder, Hoffnung der Frauen

Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert



Architekt Vanek, Prag, phot.

Vitězslav Novák



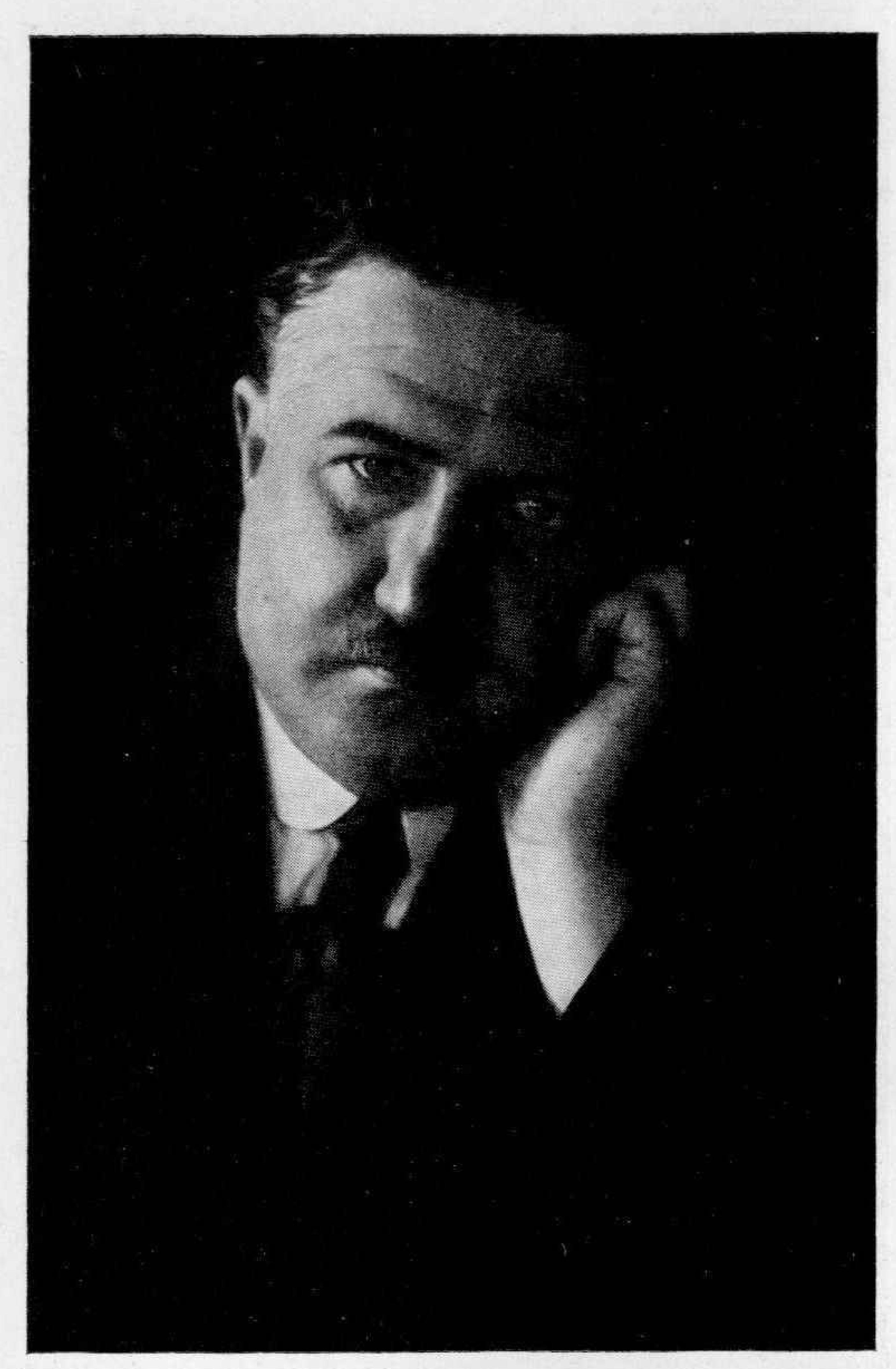
Architekt Vanek, Prag, phot.

Leoš Janáček



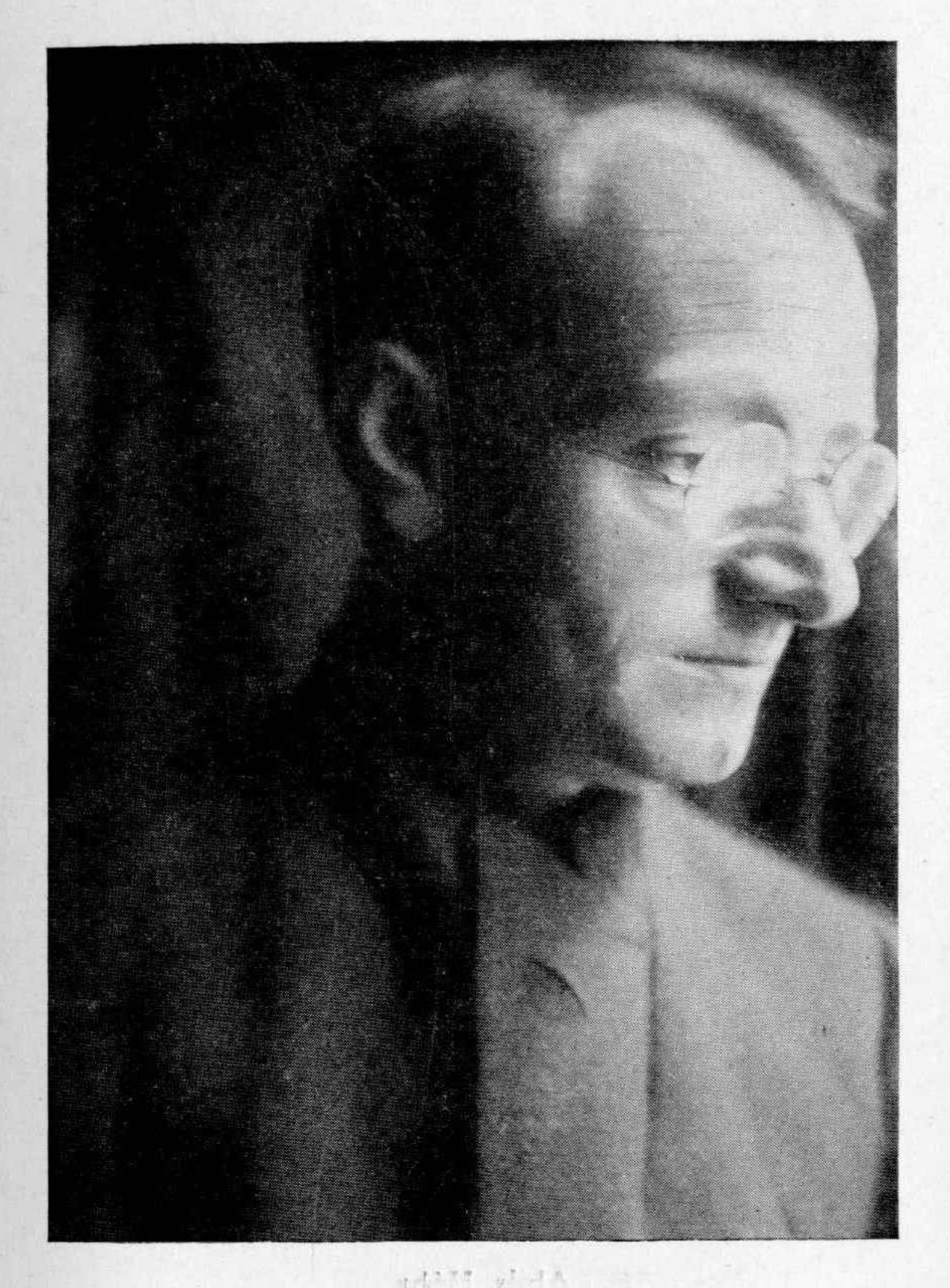
H. Linck, Winterthur, phot.

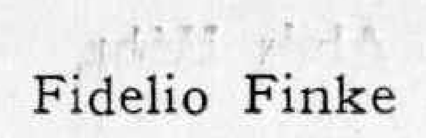
Felix Petyrek



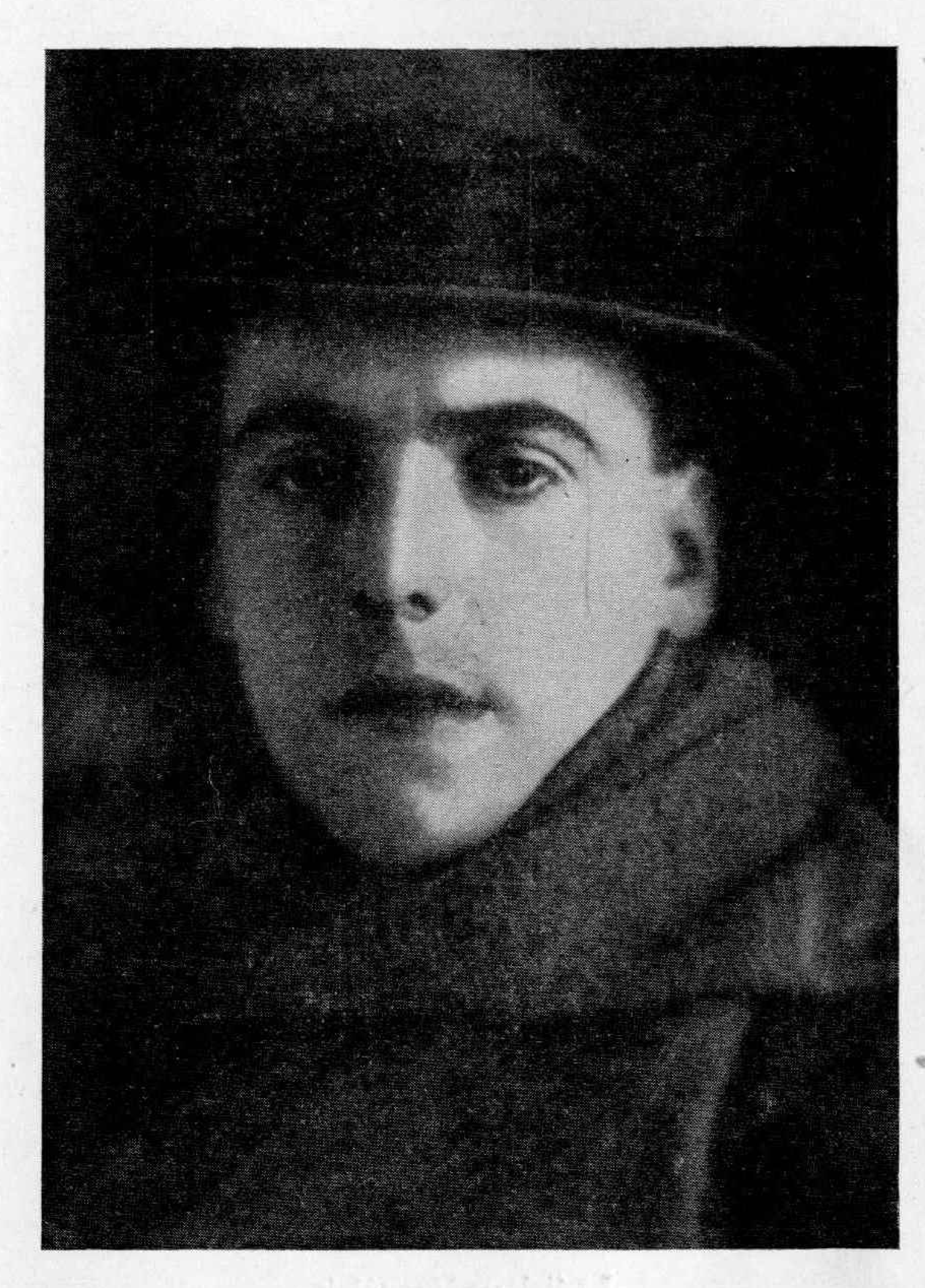
Drtikol, Prag, phot.

Josef Suk





Fidelio Finke



Erwin Schulhoff
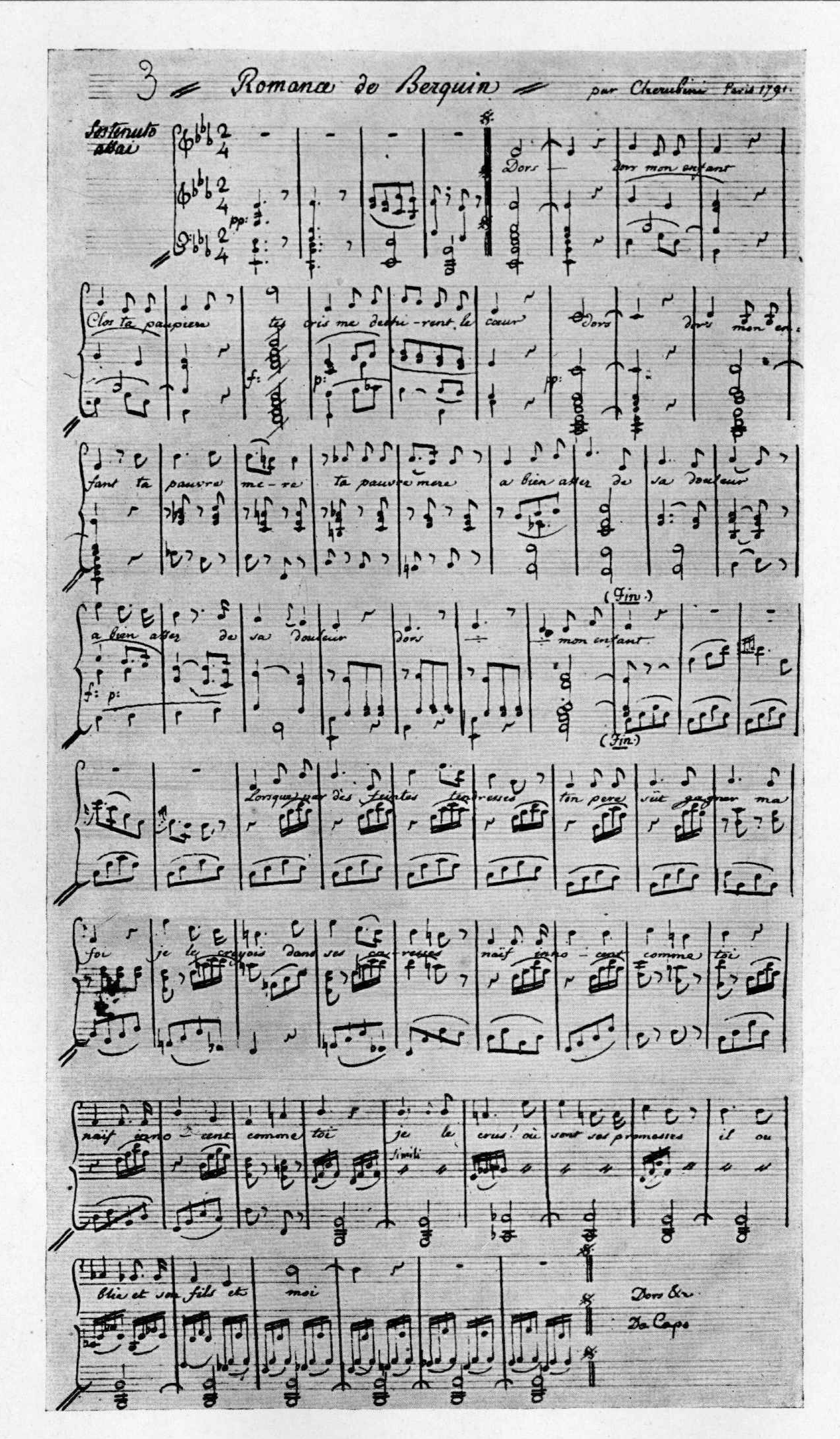


Ladislaus Vycpálek
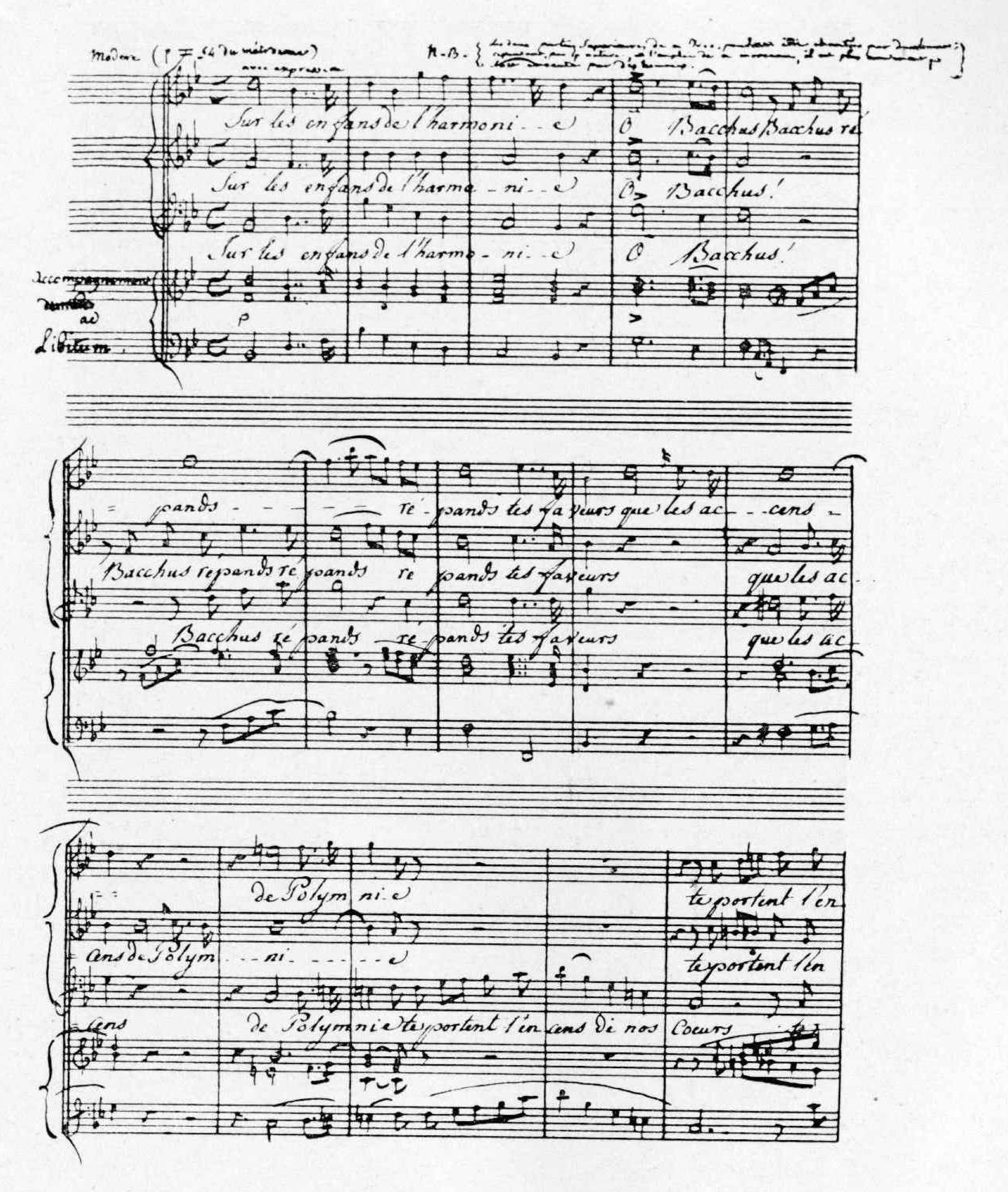


Alois Hába



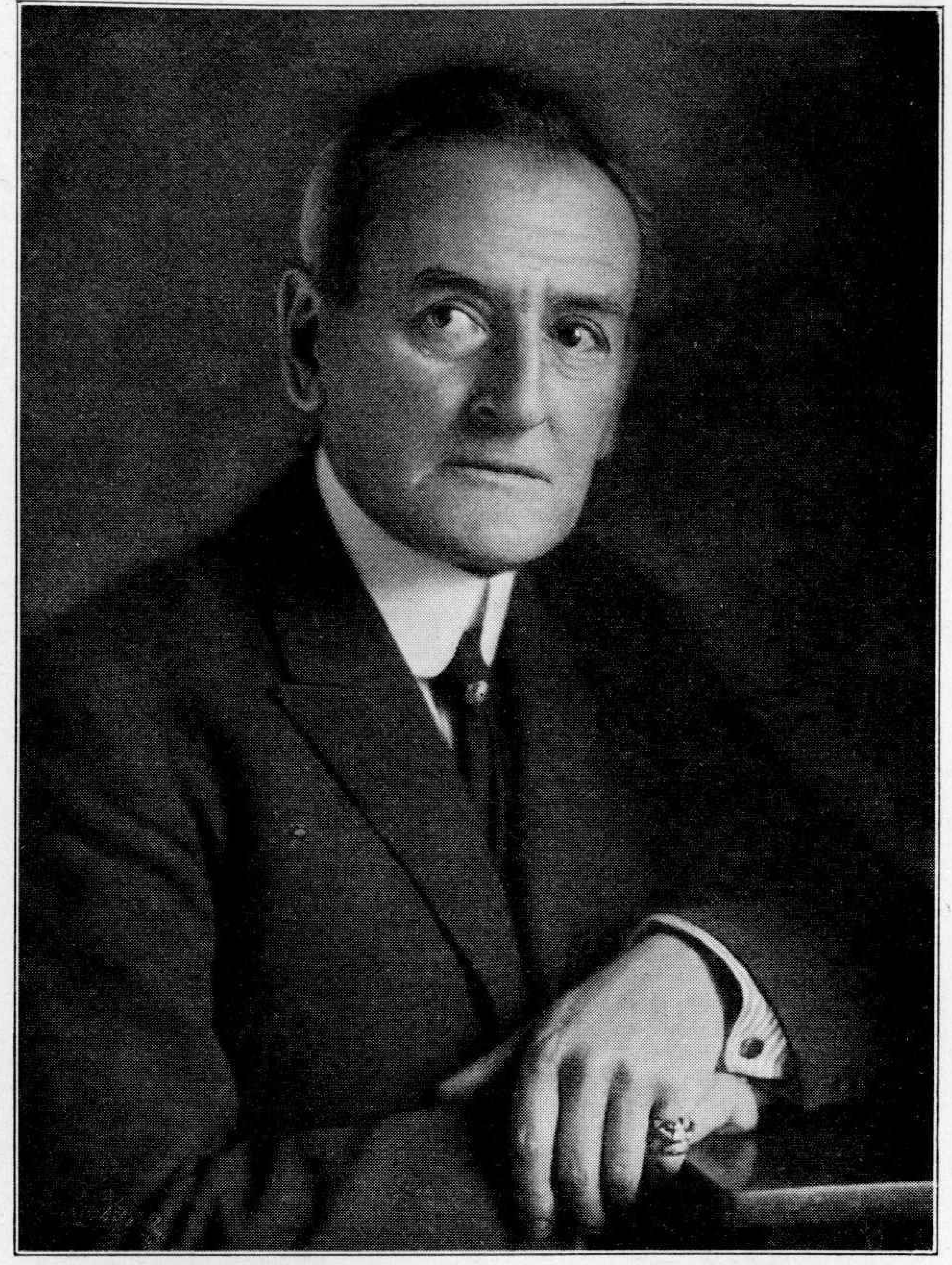
Cherubini
nach dem von Rossini aufgefundenen Jugendbildnis



Cherubini:
Romance de Berquin

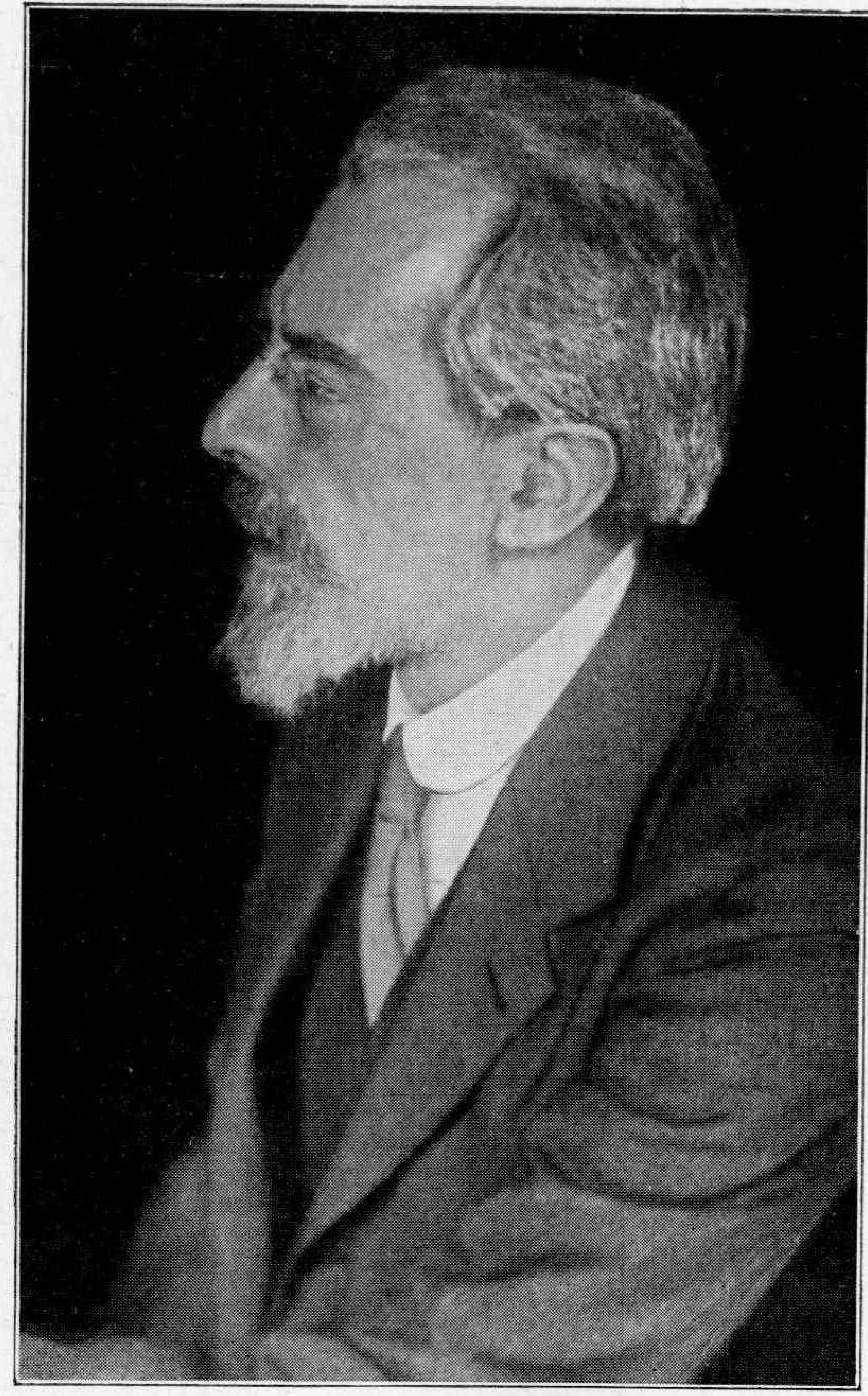


Cherubini:
Die erste Seite der Prière à Bacchus



M. Dührkoop, Hamburg, phot.

Karl Muck



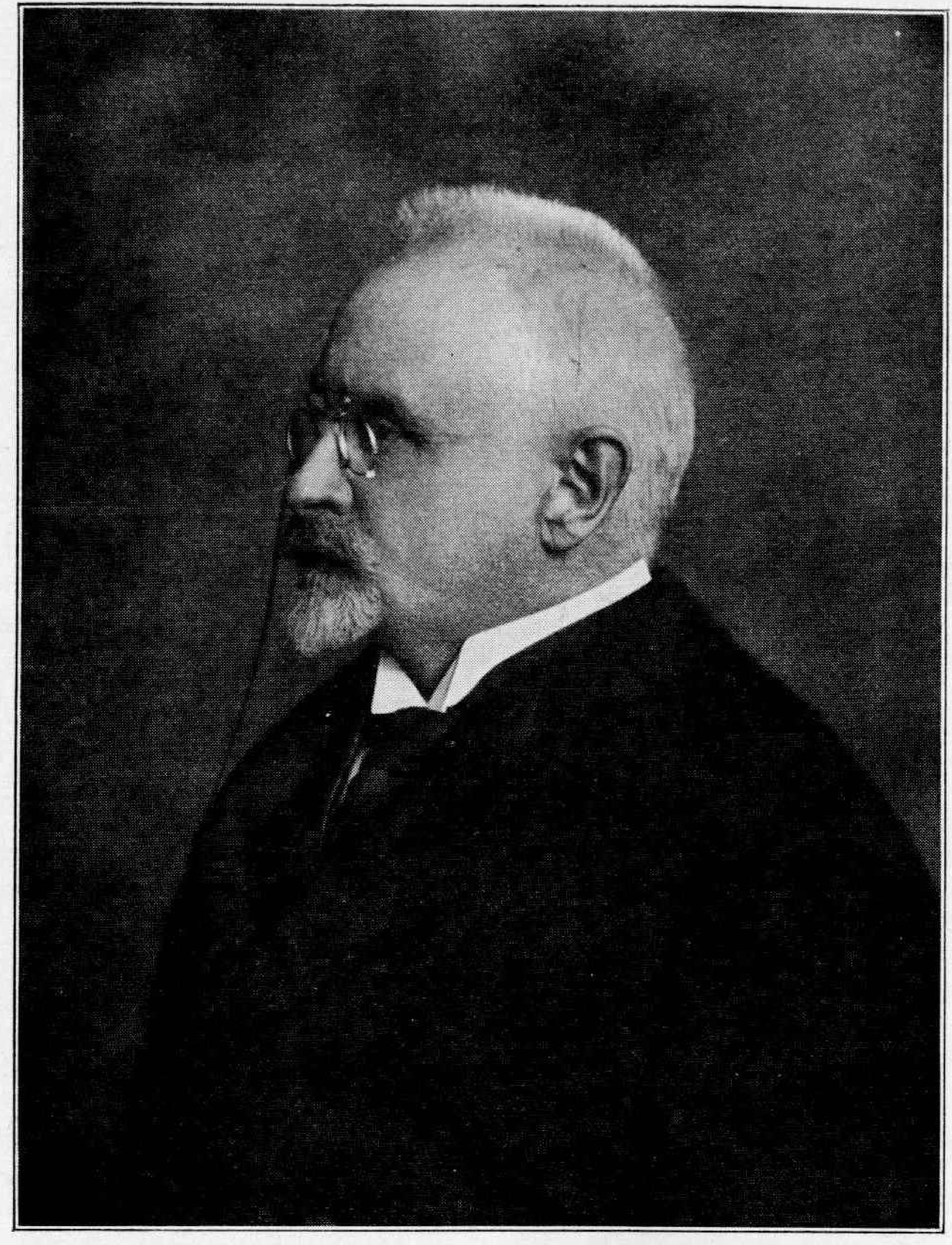
Franz Löwy, Wien, phot.

Franz Schalk



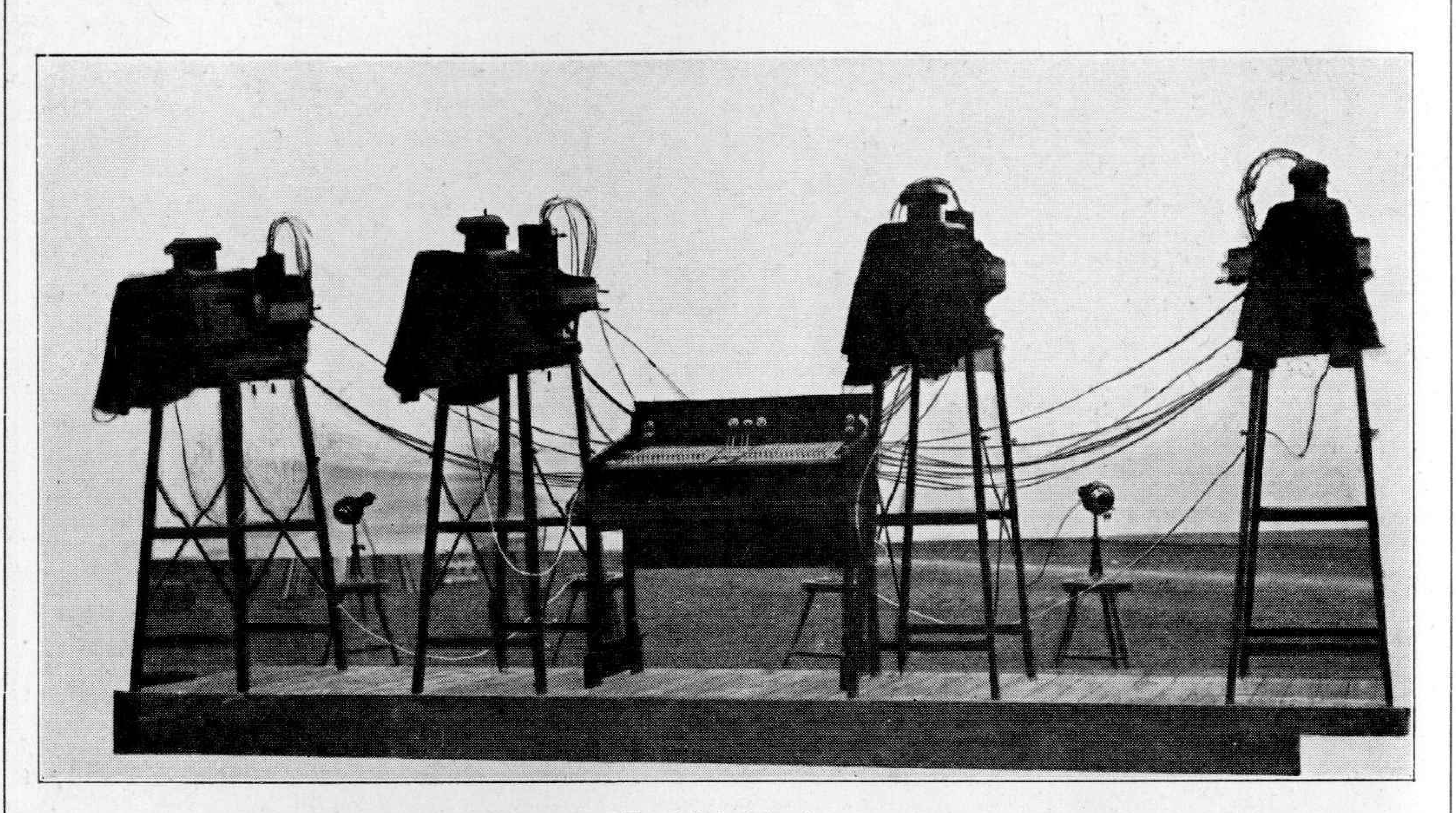
A. Stiffel, München, phot.

Bruno Walter

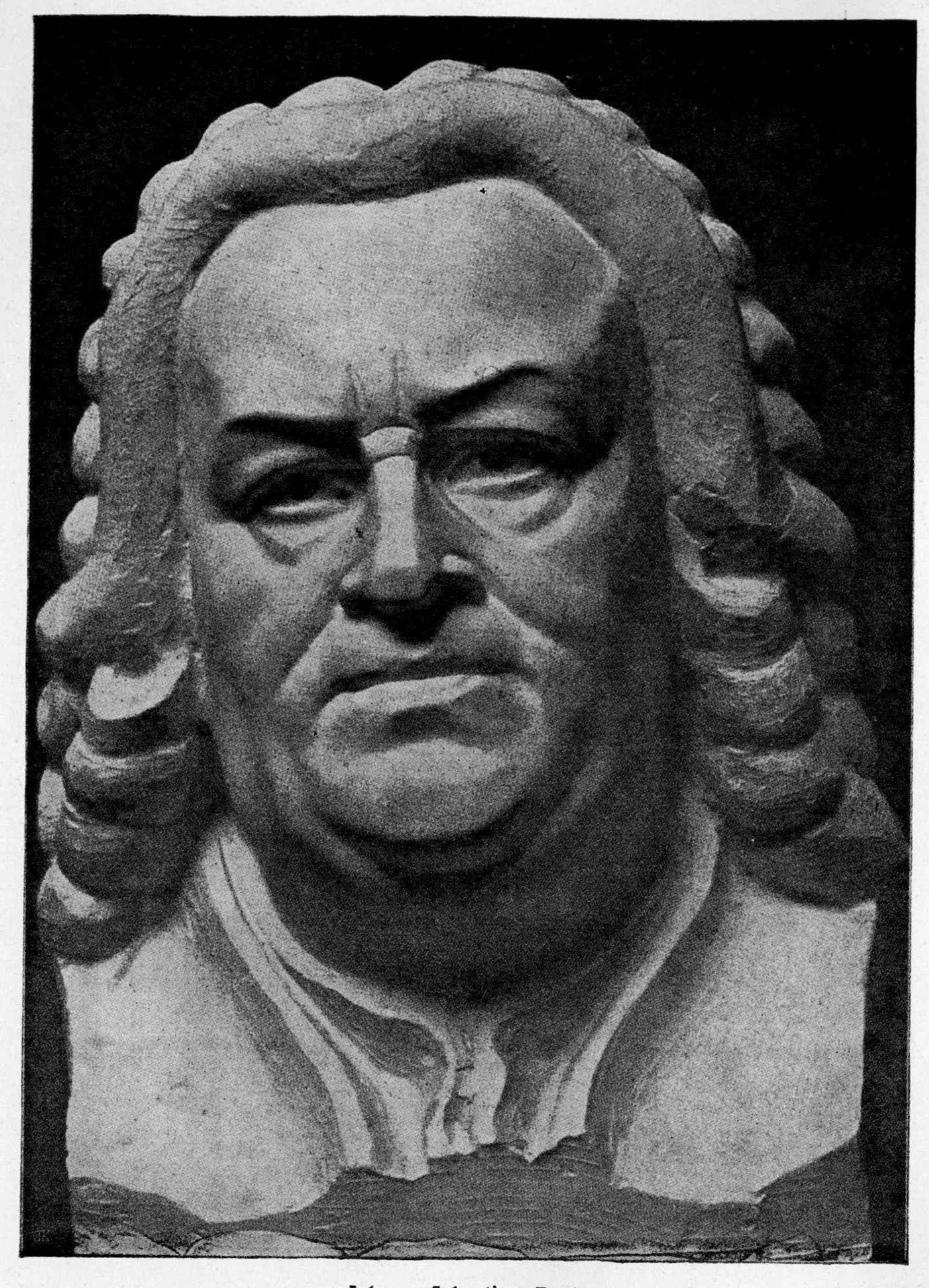


Friedr. Müller, München, phot.

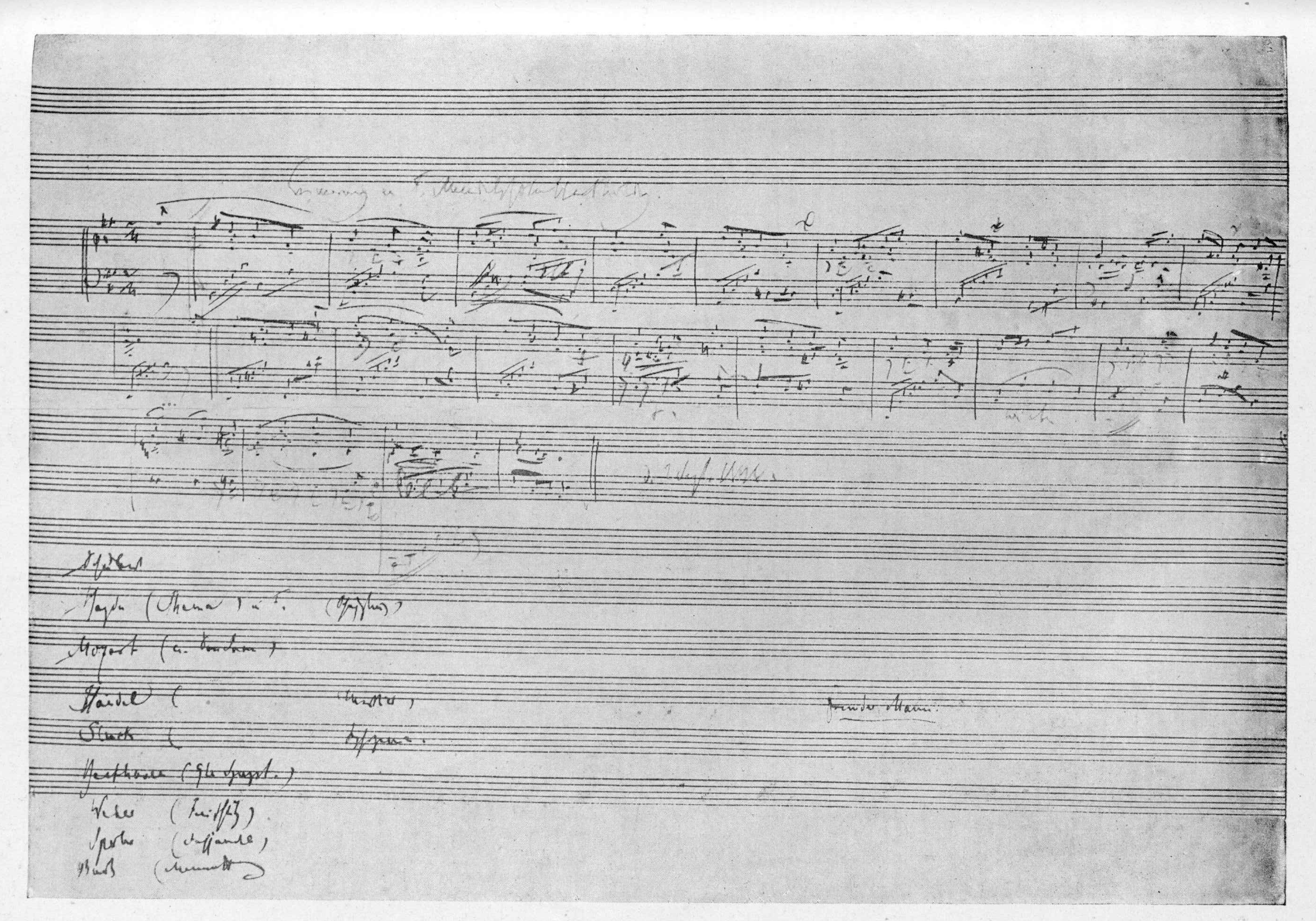
Adolf Sandberger



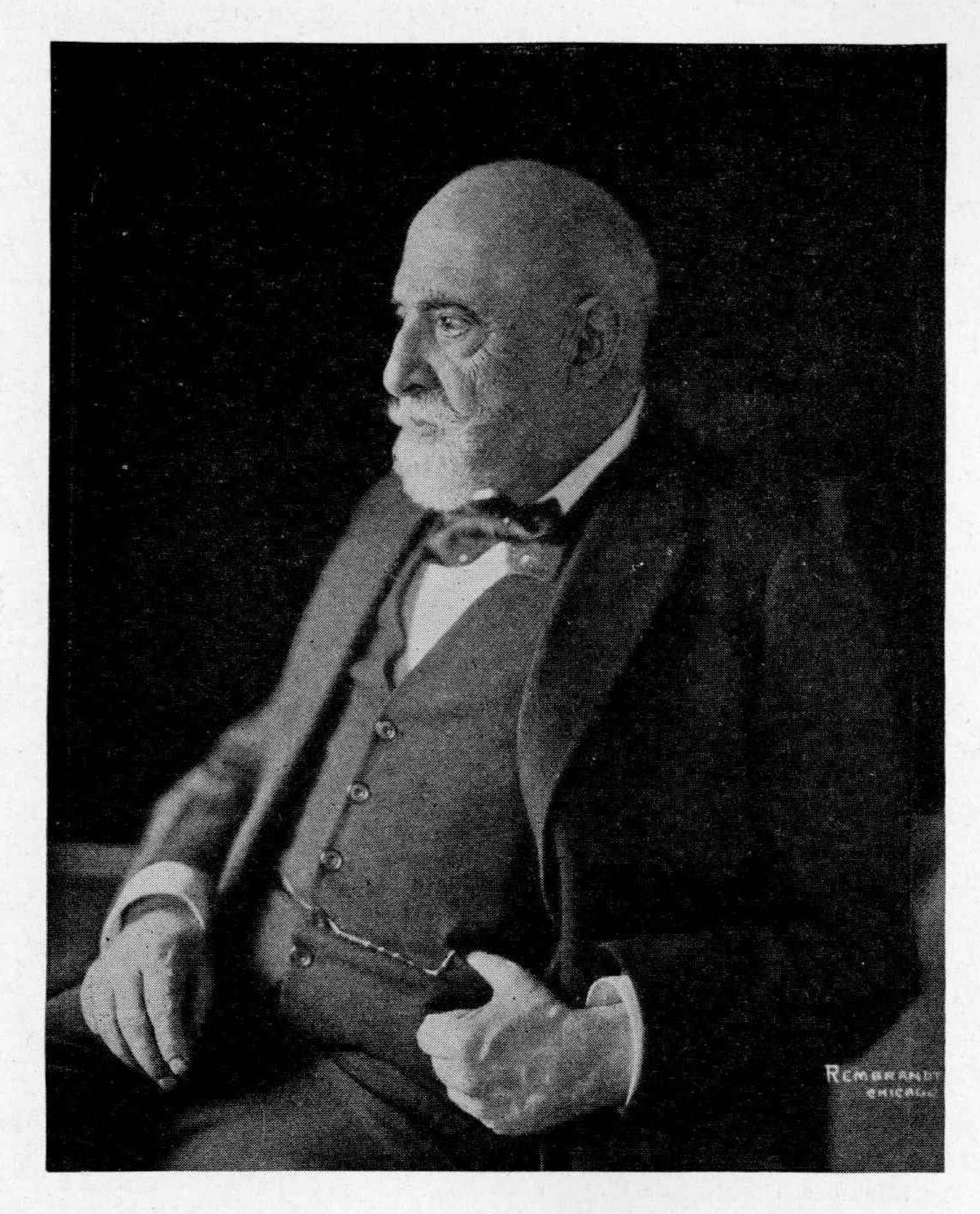
Farblichtklavier
konstruiert von Alexander László



Johann Sebastian Bach
Büste von Daniel Greiner



Seite 23 aus dem Skizzenbuch Robert Schumanns zu seinem Album für die Jugend op. 68

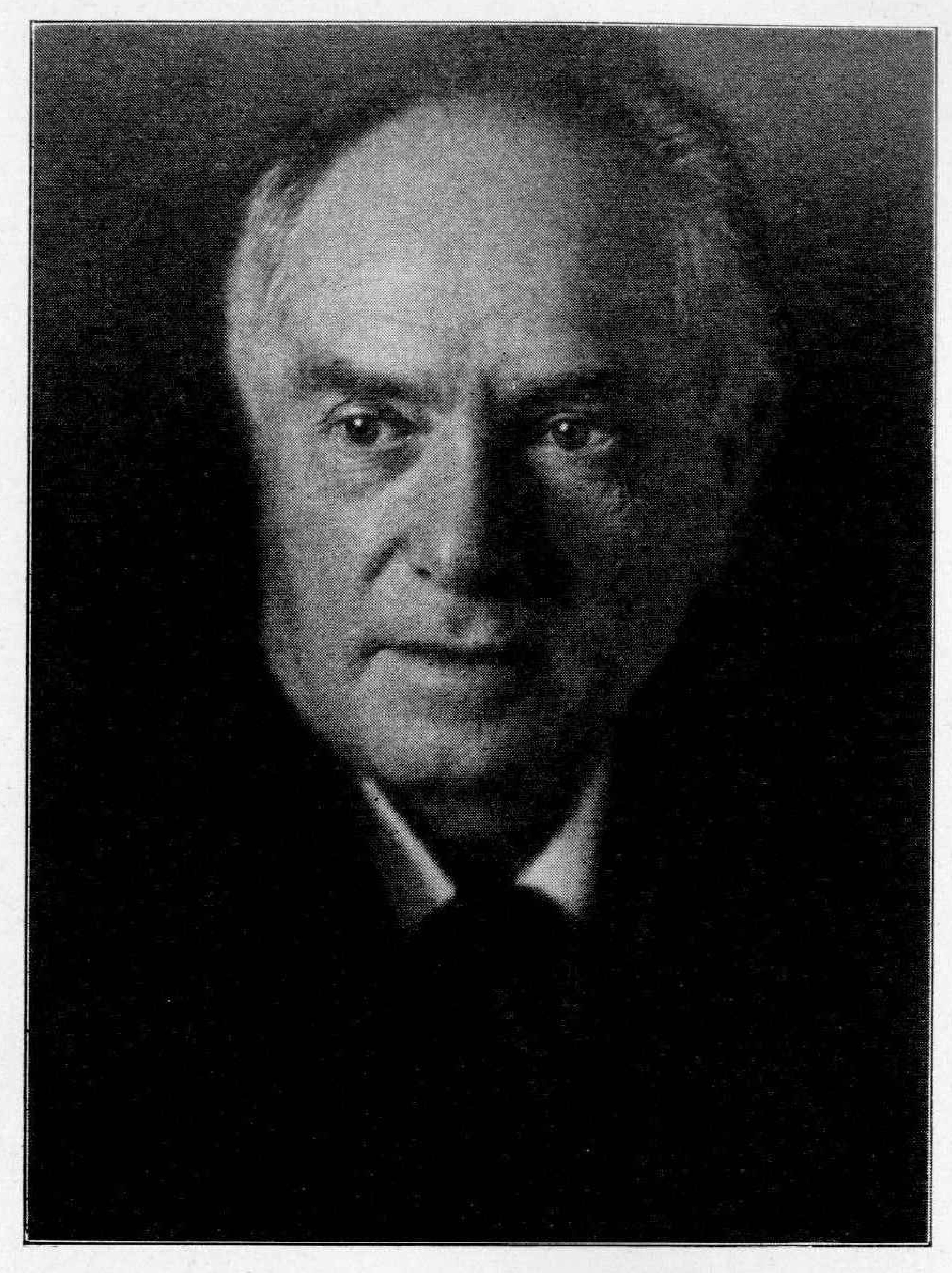


Leopold Auer



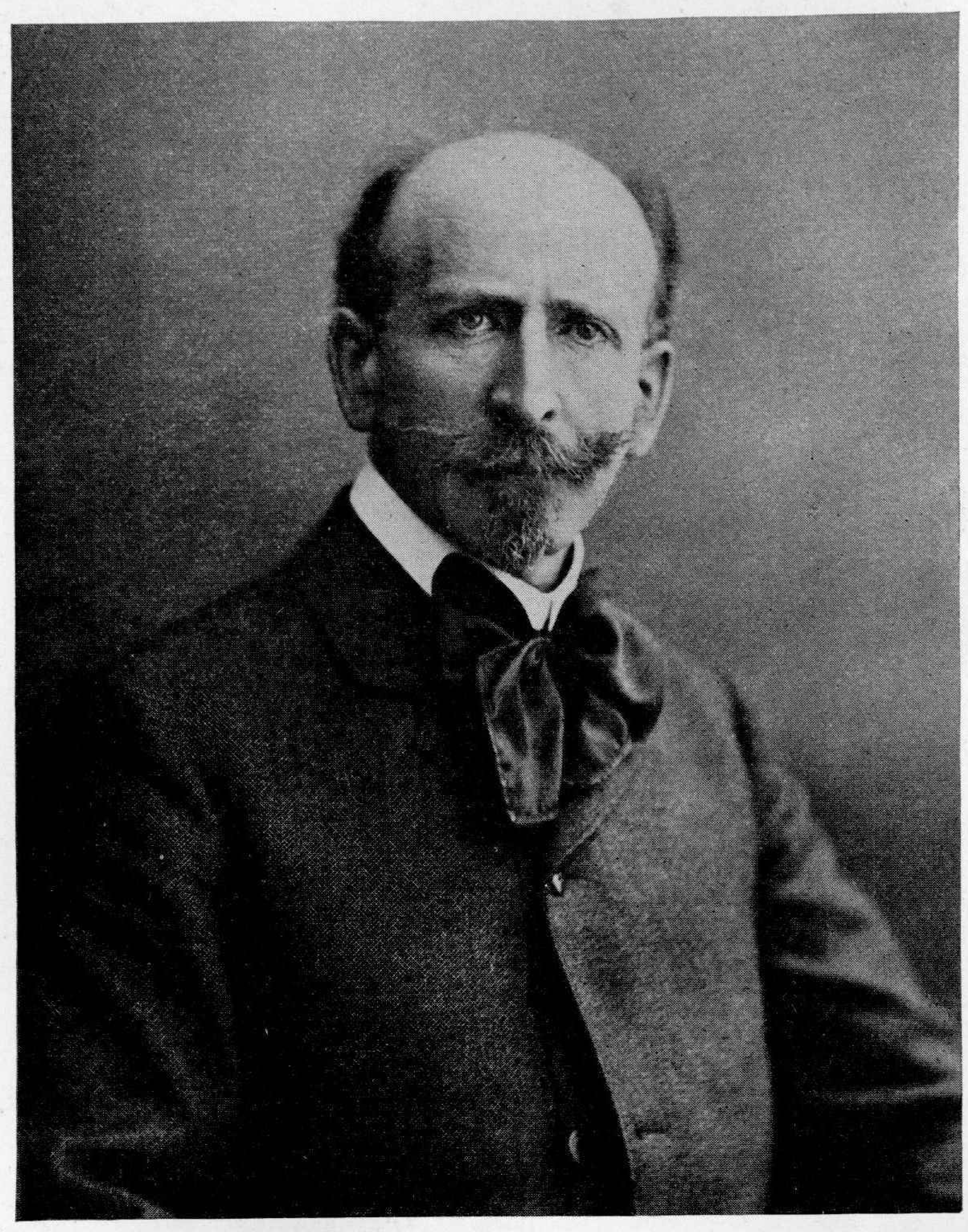
Atelier Riess, Berlin, phot.

Alice Ehlers



Hollmann Darmstadt, phot.

Michael Balling



A. Mola, Nervi, phot.

Paul Marsop